

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

Érdeknélküliség és felelősség

A műalkotás lehetséges helye Lévinas bölcseletében

Bokody Péter

2011

Eötvös Loránd Tudományegyetem

Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

Bokody Péter

Érdeknélküliség és felelősség

A műalkotás lehetséges helye Lévinas bölcseletében

Filozófiatudományi Doktori Iskola

Dr. Kelemen János cMHAS., egyetemi tanár, iskola vezetője

Esztétika Program

Dr. Radnóti Sándor DSc., egyetemi tanár, program vezetője

A bizottság tagjai:

Elnök: Dr. Radnóti Sándor DSc., egyetemi tanár,

Bírálok: Dr. Mártonffy Marcell PhD., egyetemi docens

Dr. Ullmann Tamás PhD., egyetemi docens

Titkár: Dr. Somlyó Bálint PhD., egyetemi docens

Tag: Dr. Máthé Andrea PhD.

Témavezető: Dr. Bacsó Béla DSc., egyetemi tanár

Budapest, 2011

Tartalomjegyzék

Tartalomjegyzék	i
Köszönetnyilvánítás	iii
Bevezetés	1
Lévinas és az esztétikai	9
Menekülés a világból - Lévinas korai esztétikája	10
Az érzetminőségek szabadsága - <i>A létezésről a létezőhöz</i>	11
A művészetelméleti rendszer – <i>A valóság és árnyéka</i>	16
A művészet elítélése – <i>Az idő és a másik</i>	21
Az esztétika alakulása – a költészet, a Másik és a Mondás	27
Proust és Leiris	27
Blanchot	30
Művészet a bölcséleti főművekben	35
Agnon, Celan és Picard	41
Eltörlés/elhalványulás	45
Az esztétika alakulása	47
A művészet útja a másikig – Lévinas értelmezések	49
Túl a szépségen	50
A művészet mint a másik mása	53
A dekonstrukció etikája felé	57
Összegzés	61
Az arc előtt és után – Lévinas bölcséletének folytathatóságáról	63
A program lehetősége/lehetetlensége	63
A program kialakulása	66
A program radikalizmusa	70
A program szelídülése	72
A program jövője	75
Érdeknélküliség és felelősség	78

<i>Érdeknélküliség és interszubjektivitás</i>	82
Érdeknélküliség	83
Az érdeknélküli kép	84
Az érdeknélküliség fogalma	95
Az esztétikai és az érdeknélküli	107
Összegzés	120
Interszubjektivitás	125
Dolog, látvány, felület	126
A látványvilágok etikai jelentőségéről	131
Kép és kifejeződés	142
Ízlésítélet és a többiek	153
Összegzés	162
<i>Összegzés</i>	165
Bibliográfia	172

Köszönetnyilvánítás

Emmanuel Lévinas művészetfilozófiáját vizsgáló doktori dolgozatom gyökerei Pannonhalmáig nyúlnak vissza. Lévinas nevével a *Pannonhalmi Szemle* oldalain találkoztam először. A Bencés Gimnázium párizsi ösztöndíja keretében a Lycée Passy-Buzenval diákja voltam Rueil-Malmaisonban, az ott eltöltött egy év alapozta meg a francia nyelvhez és kultúrához fűződő viszonyomat. Ezen impulzusok nélkül a dolgozatnak az ötlete sem született volna meg. Hasonlóan elképzelhetetlen a dolgozat a nélkül a szabad – mind itthon, mind a nagyvilágban sok tekintetben egyedülálló – szellemi háttér nélkül, amelyet az ELTE Esztétika Tanszéke jelentett számomra egyetemi éveim alatt, ahol az elméleti felkészültség a művek alázatos, sokszor betűzgető vizsgálatával egyesült.

Bacsó Béla témavezetőm bátorító támogatásáért a hosszú évek során nagyon hálás vagyok. Célrátörő kritikái és Lévinas bölceletével szembeni szkepszise segített pályán tartani a dolgozatot, a mögöttük meghúzódó humanizmus pedig minden egyes pillanatban arról biztosított, hogy munkámban nem vagyok egyedül. Köszönöm a lehetőséget, hogy a 2005/2006 tanév során a *Lévinas művészetfilozófiája és Az esztéta lelke – Lévinas kései bölcelete* szakszemináriumok keretében formálódó gondolatmenetemről órát is tarthattam az egyetemen. Radnóti Sándornak köszönöm figyelmét és segítségét, valamint a dolgozatról annak különböző fázisaiban megfogalmazott véleményét. Somlyó Bálintnak és Varga Mátyásnak köszönöm a dolgozat korábbi változatahoz fűzött megjegyzéseiket. A gondolatmenet tisztázása szempontjából meghatározó volt az a két szeminárium (*Azok közössége, akikben semmi közös sincs* és *Derrida – Életmű és dekonstrukció*), amelyet Németh Marcell-lel közösen tarthattam a 2006/2007 tanévben. György Péter támogatásáért köszönetet mondok.

A dolgozat fontos impulzusokat nyert Lévinas és a politikai kapcsolatát vizsgáló kutatásomból, amelyet 2003 és 2004 között az Erasmus Kollégiumban Mártonffy Marcell témavezetése mellett folytathattam. A Kollégium támogatásáért, valamint Erdélyi Ágnesnek, Léderer Pálnak, Margitay Tihamérnak, Margócsy Istvánnak, Pór Péternek, Christopher Ryannek és Tengelyi Lászlónak figyelmükért köszönetet mondok. Kutatásomat alkalمام volt francia nyelven bemutatnom a *L'Organisation Francophone pour la Formation et la Recherche Européennes en Sciences humaines* (OFFRES) szervezte nyáregyetemek keretében: 2005-ben a *Langues et langage* (École Normale Supérieure – Rue d'Ulm, Párizs) kurzuson, és 2006-ban a *L'Europe à venir: secularization, justice, démocratie* (Babes-Bolyai Universitatea, Cluj-Kolozsvár) kurzuson. Bendl Vera, Corneliu Bílbă, Farkas Henrik,

Berkovits Balázs, Rónai András, Jan Sokol és Ullmann Tamás figyelméért és megjegyzéseikért köszönetet mondok. Hálás vagyok a Magyar Fenomenológiai Egyesületnek, különösen Kenéz Lászlónak, hogy 2007-ben előadást tarthattam *Az etika az arc előtt és után - Lévinas bölcselétének programjáról és folytathatóságáról* címmel; továbbá, hogy Kenéz László és Szegedi Nóra mellett társszerkesztője lehettem a *Transzcendencia és megértés – Lévinas etikája és metafizikája* (L'Harmattan, Budapest, 2008) kötetnek. Köszönetet mondok Seán Handnek és Diarmuid Costellonak 2008-ben a warwicki egyetemen folytatott beszélgetésekért Lévinas művészetfilozófiájáról.

Családom nagyvonalúan elfogadta a doktori dolgozat írásával járó furcsa és furcsább következményeket; sok fejezet végső formáját otthon nyerte el. A helyzetet barátaim is jól kezelték. A bizonytalan életvitelből fakadó nehézségek leküzdésében Deák András, Gresicki Balázs, Lakos Gergely, Mestyán Ádám, Nagypál Mónika, Selmeczi Anna, Szabó Lídia, és Várady Gábor nagy segítségemre voltak. Ezen felül Lakos Gergely nemes egyszerűséggel tett lehetővé számomra egy meghatározó toulouse-i kutatóutat a munka korai szakaszában. Mind jómagam, mind a dolgozat kivételesen szerencsés, hogy Mestyán Ádám évtizedes kitartó támogatásában és figyelmében részesültem.

Annak megköszönésére pedig, amit az utóbbi években Juliska végigcsinált velem és értem, attól félek, nincs megfelelő szó ☺

Bevezetés

Az ízlés az a képesség, hogy egy tárgyat vagy megjelenítésmódot *egy minden érdektől mentes* tetszés vagy nemtetszés által ítéljük meg. Az ilyen tetszés tárgyát *szépnek* nevezzük.¹

A valóságot képeként, emlékeként és talán saját múltjaként elgondolni a művészet egyik kezdete: a lét, amely nehéz és szilárd, valamint elsajátítható, használható és hasznos, megszabadul nehezékeitől és ontológiai erényeitől, hogy átadja magát a szemlélésnek. Szemlélés, ami lét-érdek-mentesség. Az énben ez talán nem válik nagyvonalússággá, ajándékká a másiknak, jóakarattá, amely megszakítja az inter-essé erőfeszítését, hogy saját létében megmaradjon? Ugyanakkor azon tűnődöm, hogy az esztétikának ez az etikuma nem korrumpálódik nyomban a szépség élvezetében, amely visszatartja az őt lehetővé tevő nagyvonalúságot.²

Etika és esztétika, jó és szép viszonyának kérdései olyan összetett fogalmi és történeti mezőt rajzolnak ki, ahol a jó és a szép különböző meghatározásai újabb és újabb lehetséges összefüggésszerekhez vezetnek. Ha a jó mint a jó élet célja értelmeződik, a szép és annak élvezete mint a jó élet egyik komponense gondolható el; ugyanakkor, ha a jó a világon túli legfőbb jót jelenti, a szép kínálta csábító látszatok egyben hamis téveszmékké és elérésének

¹ Immanuel Kant: AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA. Ford. Papp Zoltán. Ictus, Szeged, 1997, 125.

² Emmanuel Lévinas: DE L'OBLITÉRATION (ENTRETIEN AVEC F. ARMENGAUD). La Différence, Párizs, 1990, 10.

akadályává válhatnak. Vajon a szép jobbá tesz bennünket, vagy éppen a jótól térít el? Ennek a megválaszolatlan alternatívának egyik lehetséges feloldása az a modern elgondolás, hogy valójában a szép rendje élesen elválik a jó rendjétől, és összességében ezek autonóm területek. Ennek az autonómiának eredményeként, amely egyben már nem a szép vagy a szépművészet, hanem a művészet autonómiája, megkérdőjeleződött az a sokáig magától értetődőnek tekintett álláspont is, hogy a szép mintegy elszámolással tartózik a jó felé. Ennek következtében a művészet etikai kritikája elvesztette azt a stabil pozíciót, ahonnan a szépet és a művészetet spontán módon megítélhette. Bár a művészet autonómiájának radikális vagy visszafogott axiómája egyaránt támadható, ennek az autonómiának a tételezése etika és esztétika viszonyát a kritikai ítéletekről e kritikák lehetőségességének vizsgálatára helyezte át.³ Ugyan a modern művészet esztétikai paradigmájának megrendülésével egyben az autonómia axiómája is veszített erejéből, ez az átalakulás csupán etika és esztétika lassan induló és tétova párbeszédét eredményezte, elsősorban a szép rehabilitációján, a politikailag elkötelezett művészet újragondolásán és a befogadó aktív részvételének mint egyfajta társas gyakorlatnak az elemzésén keresztül.⁴

A doktori disszertáció célja az, hogy ehhez a párbeszédhez hozzájáruljon. Ugyanakkor nem célja az, hogy a művészet „értékét” valamiféle erkölcsi szempontrendszer alapján megítélje. Arra kísérlek meg rámutatni, hogy ha még lehet kérdéseket feltenni az emberi lét etikai aspektusait illetően, nem azért, mert tételesen rögzíthető, hogy mit *kell* tenni, hanem azért, mert különböző élethelyzetek még mindig a felhívás és felszólítás erejével hatnak a velük szembesülőre, akkor adódik, hogy a művekkel való találkozások vajon milyen viszonyban és kölcsönhatásban állnak ezekkel a felszólításokkal. Vagyis etikai és esztétikai kihívások között milyen összefüggésrendszer épül ki. Ennek a vizsgálatnak a fókuszában a következő probléma áll: ha az etikai viszonyok forrásának a másik emberrel való szembesülés tekinthető, akkor hogyan módosul ez az interszubjektív reláció, amikor a művészet autonómiájának és a vele együtt járó érdeknélküliség közegebe helyeződik át. Ez a kérdésfelvetés reményeim szerint lehetővé teszi, hogy etika és esztétika viszonyát ne pusztán az autonómia definíciós nehézségei, hanem az esztétikai autonómia etikai jelentőségének

³ Az esztétikai autonómia radikális és visszafogott felfogását Noël Carrol elemezte behatóan. A radikális felfogás azt feltételezi, hogy a mű esetleges etikai „hibái” egyáltalán nem befolyásolják annak esztétikai befogadását, a visszafogott álláspont szerint bizonyos esetekben befolyásolhatják a befogadást, de a mű esztétikai értéke nem ennek függvényében ítélendő meg. Noël Carrol: ART AND ETHICAL CRITICISM: AN OVERVIEW OF RECENT DIRECTIONS OF RESEARCH. *Ethics* 110 (2000): 350-387.

⁴ Az esztétikai paradigma megroppanásához és ezeknek az irányoknak az elemzéséhez lásd: Diarmuid Costello és Dominic Willsdon: INTRODUCTION. In: *The Life and Death of Images – Ethics and Aesthetics*. Szerk. Diarmuid Costello és Dominic Willsdon. Tate, London, 2008, 7-36, különösen 7-13.

tükrében mérlegeljük, és ezáltal új impulzusokat nyerjünk az etikai kihívások összetett természetének megértéséhez is.

Az érdeknélküliség hosszú ideig a művészetről és a szépről szóló esztétikai gondolkodás egyik kulcsfogalma volt.⁵ A (szép) műalkotáshoz fűződő viszony azon sajátosságát volt hivatott jelölni, hogy, ellentétben hétköznapi viszonyaimmal, ennek a relációnak a kialakulásában semmiféle önérdék nem játszik szerepet, sőt ez a viszony az önérdéket zárójelbe teszi. Ebben az értelemben egyben az érdeknélküli viszony különbözőt minden olyan viszonyomtól is, ahol viszonyulásom tárgyáért bármiféle mértékű felelősséget vállaltam. Mármint ennek az érdeknélküliségnek a megítélése széles skálán mozgott: értelmeződött úgy is, mint a kulturális vívmányként elgondolt művészet függetlenségének záloga, és úgy is, mint a művészet valódi működésének akadálya. Bizonyos esetekben az érdeknélküli közel sodródott az érdektelenhez, és bizonyos esetekben az egyéni érdekeken túlmutatva az emberiség legfőbb értékévé vált. Végül, időnként a művészet érdeknélkülisége úgy jelent meg, mint felelőtlenység a világgal és a többiekkel szemben, hiszen az érdeknélküli műélvezetben én magam kilépek valós viszonyaimból és megszabadulok a világban vállalt felelősség terhétől.

Ez az elítélő jellemzés nagy erővel jelenik meg Emmanuel Lévinas korai bölcséletében, ahol a művészetet érdeknélküliként, elkötelezetlenként és felelőtlenként határozta meg.⁶ Különleges súlyt ennek a megjegyzésnek az kölcsönöz, hogy Lévinas amúgy behatóan foglalkozott a felelősség kérdésével. A litvániai zsidó származású francia filozófus életműve jórészt az etikai viszonyok megértésére irányult. Az etikát nem előre lefektetett erkölcsi előírások összességeként gondolta el, hanem arra kérdezett rá, hogy mi az, ami erkölcsi viszonyaink alapjául szolgál. Mi alkotja az emberlét etikai mozzanatát? Ennek a kérdésnek a megválaszolása során a másik emberért viselt végtelen felelősségnek Lévinas kulcsfontosságú szerepet tulajdonított. Ebből a perspektívából a művészet érdeknélkülisége, és az a kibúvó, amit a felelősséggel szemben kínál, úgy tűnik fel, mint ami egyenesen szembemegy és aláassa énem etikai konstitúcióját.

A doktori disszertáció célja az, hogy értelmezze a művészet érdeknélküliségét a másikért viselt végtelen felelősség tükrében. Ha elfogadható Lévinas azon állítása, hogy

⁵ Az érdeknélküliség rövid történeti összefoglalásához és további irodalomhoz lásd: Jane Kneller: DISINTERESTEDNESS. In: *Encyclopedia of Aesthetics* 2. Szerk. Michael Kelly. Oxford University, Oxford, 1998, 59-64.

⁶ Emmanuel Lévinas életútjához lásd: Simon Critchley: EMMANUEL LÉVINAS – A DISPARATE INVENTORY. In: *The Cambridge Companion to Lévinas*. Szerk. Simon Critchley és Robert Bernasconi. Cambridge University, Cambridge, 2002, xv-xxx.

szubjektivitásom sarokköve az a felelősség, amelyet ugyan nem én választok, hiszen a másik kényszeríti rám testének uralhatatlan közelségében, de amely kétség kívül az enyém, akkor mit gondoljunk arról az érdeknélküli viszonyról, amelyet a művészet kínál, amely a műalkotáshoz fűz engem? Mit jelent érdeknélkülinek lenni; mit jelent akkor érdeknélkülinek lenni, ha a másik igénye folyamatosan kísért engem? Ez az érdeknélküliség szükségszerűen felelőtlenység, szükségszerűen elárulása etikai viszonyainak? Hogyan jelenik meg ez az érdeknélküliség Lévinas érett bölcséletének alaptételei felől? Lehetséges-e ezt az érdeknélküliséget pozitívan értelmezni? Mit jelent számomra az érdeknélküli mű, ha és amikor a másikért végtelenül felelős vagyok?

Az a két idézet, amely a bevezetést küszöbén fogadja az Olvasót, egyaránt az érdeknélküliségre vonatkozik. Kantnál az érdeknélküli befogadás, az érdeknélküli viszony a szép döntő elemeként jelenik meg. A szép(művészet) egyik legfontosabb jellemzője az, hogy a különböző, haszon vagy megismerés kormányozta viszonyok közepette képes olyan kapcsolatot ajánlani, amely mentes ezektől. Lévinas a művészetnek mint érdeknélkülinek a meghatározásával egyetértett, hol negatívan, hol kevésbé negatívan gondolkodott róla, és a felelőtlenességgel, valamint az elkötelezetlenséggel együtt a művészet alapvető vonásának tartotta. Az érdeknélküli akkor vált problémává Lévinas számára, amikor úgy döntött, hogy ezt a jelzőt a másikhoz fűződő etikai viszonyra is alkalmazni fogja. Egy adott ponton a másikért viselt végtelen felelősség, amely bölcséletében szubjektivitásom forrása is egyben, érdeknélkülivé vált. Lévinas természetesen szigorúan körbezárt egy szó jelentését. Az érdeknélküli, *désinteressé*, olyan viszonyt jelölt, ahol megszűnők szabad és önmagam érdekeit érvényesítő létezőként működni, lemondok saját érdekeimről és a másik túszává válok: az ő érdekei saját érdekeim helyére lépnek. Ebben az értelemben, érvelt Lévinas, felelős szubjektumként egyben saját létemet is elhagyom vagy feladom, kilépek abból a létből, ami nekem adatott, hogy a másik felé induljak. Ezt a fogalmi mozgást a szó írásképeben is jelölni kívánta, ezért a latin etimológia lehetőségeit kihasználva kötőjellel írta, mintha az érdeknélküliség a közte-lét fosztóképzővel ellátott változata lenne: *dés-inter-essé*. Így lett, bár magyarul kissé nehézkes ezt a mozgást lekövetni, az érdeknélküliből lét-érdeklmentes viszony.⁷

⁷ A „lét-érdeklmentes” kifejezés Mártonffy Marcell leleménye. Lásd: Emmanuel Lévinas: ETIKA ÉS VÉGTELEN. Ford. Bokody Péter és Mártonffy Marcell. In: *Transzcendencia és megértés – Lévinas etikája és metafizikája*. Szerk. Bokody Péter, Szegedi Nóra és Kenéz László. L'Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület, Budapest, 2008, 27 és 46-47.

A szigorú fogalmi és írásbeli elválasztás szavatolt azért, hogy az érdeknélküli és a lét-érdek-mentes ne keveredjék össze végzetes zavart okozva ezzel a bölcelet mechanikájában: a művészethez fűződő érdeknélküli viszony felelőtlen, míg a másik követelte lét-érdek-mentes viszony maga az érte viselt végtelen felelősség. Nem célja a dolgozatnak sem összemosni ezeket: a következő oldalakon hol egyértelműen, hol hallgatólagosan, időnként Lévinas bizonyos mondatai ellenében, de reményeim szerint végig bölceletének alapvető irányához hűen, végig azon az állásponton maradok, hogy gyökeres különbség van a másikkal fűződő lét-érdek-mentes és a művészet sajátjának tekinthető érdeknélküli viszony között. A célja a dolgozatnak az, hogy a két viszony különbségét felmérve megértse a művészetnek ezt az érdeknélküliségét a másikért viselt végtelen felelősség tükrében. Ugyanakkor a dolgozat egyik alapvető inspirációs forrása az a gondolat, hogy az érdeknélküli fogalmának ez az etimológiai átrendezése nem szüntetett meg minden kapcsolatot az érdeknélküli és a lét-érdek-mentes között, és ez a fennmaradó rokonság, ami nem teljes azonosság de nem is kizáró ellentét, lehetővé teszi a két fogalom termékeny összekapcsolását. Ez a rokonság a két viszony között arra vonatkozik, hogy a másikért viselt végtelen felelősség és a műalkotáshoz fűződő viszony között strukturális analógia áll fenn a számomra felkinált egyedi és személyes vonatkozás tekintetében, ám strukturálisan különböznek is, hiszen ez az egyedi vonatkozás a másik esetében etikai alávetettségemhez, szabadságom felszámolásához és szubjektivitásom hasadásához vezet el, míg a műalkotás esetében szubjektivitásom nem törlődik el. A vizsgálatnak fókuszában tehát a következő kérdés áll: hol lehet kijelölni a végtelen felelősségtől leváló műalkotás és a hozzá fűződő érdeknélküli viszony etikai helyét?

A dolgozat első része Lévinas esztétikájának kritikai rekonstrukciója. Ez a rekonstrukció több okból sem magától értetődő. Egyrészt a művészet soha nem került Lévinas gondolkodásának fókuszába. *A valóság és árnyéka* tanulmány 1948-ból az egyetlen olyan mű, amely a művészetet foglalkozik; az 1947-es *Létezéstől a létezőhöz* című könyvben szintén szerepel egy fejezetet a művészetről.⁸ A két rövidebb írás mellett a probléma említésszerűen megjelenik a két nagy bölceleti mű, a *Teljesség és Végtelen* (1961), valamint a *Másként mint lenni* (1974) oldalain, de részletesen nem kerül kifejtésre.⁹ Ezzel párhuzamosan a korai

⁸ Emmanuel Lévinas: LA RÉALITÉ ET SON OMBRE. *Les Temps Modernes* 4 (1948): 771-789; Emmanuel Lévinas: DE L'EXISTENCE À L'EXISTANT. Vrin, Párizs, 1998, 83-93.

⁹ Emmanuel Lévinas: TOTALITÉ ET INFINI. ESSAI SUR L'EXTÉRIORITÉ. Martinus Nijhoff, Hága, 1961. (A szövegre Tarnay László fordításában hivatkozom: Emmanuel Lévinas: TELJESSÉG ÉS VÉGTELEN. Ford. Tarnay László. Jelenkor, Pécs, 1999. Adott esetben a következő francia kiadás oldalszámait használom: Emmanuel Lévinas: TOTALITÉ ET INFINI. ESSAI SUR L'EXTÉRIORITÉ. Le Livre de Poche, Párizs, 1998.) Emmanuel Lévinas: AUTREMENT QU'ÊTRE OU AU-DELÀ DE L'ESSENCE. Martinus Nijhoff, Hága, 1974. (a szövegre a következő kiadás

tanulmányokat követően a művészet kérdése leginkább a kortárs írókkal, költőkkel és gondolkodókkal (közülük is elsősorban Maurice Blanchot-val) foglalkozó rövid reflexiókban bukkan fel, de ezek a recenziószerű gondolatfutatok ugyancsak nem teszik lehetővé a rendszerezett számvetést.¹⁰

Mármost a két hosszabb művészeti tanulmány egyaránt a második világháborút követően, tizenhárom évvel a *Teljeség és Végtelen* előtt készült el. Mindkét gondolamenet ahhoz a szellemi környezethez tartozik, amikor Lévinas az útkeresés jegyében próbál szabadulni Heidegger és Husserl bölceletének örökségétől, és fokozatosan a másik, a társszubjektum problémája felé fordul. A művészettel foglalkozó írások koherensen illeszkednek ebbe a környezetbe, megengedhető azon állítás, hogy Lévinas korai bölceletének van esztétikája. A rekonstrukció nehézsége abból fakad, hogy a bölceletnek ez a korai szakasza inkább csak kezdeményeiben hordozza azokat a meglátásokat, amelyek később központi szerepet játszanak Lévinas gondolkodásában. Vagyis amikor a másikért viselt végtelen felelősség gondolata előtérbe kerül, akkor Lévinas már nem lép vissza a művészet kérdéséhez. Ennek következtében azt az alapvető problémát, ami jelen dolgozatnak a fő kérdése, vagyis hogy mit gondoljunk a műalkotáshoz fűződő érdeknélküli viszony etikai sajátosságairól a végtelen felelősség tükrében, Lévinas nem tárgyalja. Azok a rövid gondolatfutatok, amelyek a művészetről ebben az időszakban születnek meg, annak lehetőségét méri fel, hogy a művészet vajon rokonítható-e vagy sem az etikai idegentapasztalattal. Jól látszik ezeken az írásokon, hogy Lévinas próbál bizonyos művészi formák számára a dolgokétól eltérő speciális státust tulajdonítani, de ezt nem hajlandó azon az áron tenni, hogy a műalkotást a másikkal azonos rangra emelje fel.

A műalkotás érdeknélküliségének és a végtelen felelősség összefüggéseinek rekonstrukcióját nehéz helyzetbe hozza az, hogy Lévinas részleteiben nem vizsgálta meg a művészet problémáját érett korszakában, és elszórt megjegyzéseiben pedig nem a másikért viselt felelősség függvényében, hanem ennek a felelősségnek valamiféle gyenge utánzataként próbálta megérteni. Lévinas esztétikai gondolkodásának eddigi recepciója is erről a nehézségről tanúskodik. Éppen ezért a műalkotáshoz fűződő érdeknélküli viszony etikai helyének meghatározását a következő lépésekben kísérem meg. 1) Megvizsgálom azt, hogy a világháborút követő írásokban hogyan jelenik meg a művészet kérdése, és Lévinas korai

oldalszámaival hivatkozom: Emmanuel Lévinas: AUTREMENT QU'ÊTRE OU AU-DELÀ DE L'ESSENCE. Le Livre de Poche, Párizs, 2001.)

¹⁰ Lévinas Blanchot-ról szóló írásait lásd: Emmanuel Lévinas: SUR MAURICE BLANCHOT. Fata Morgana, Montpellier, 1975. Más kortárs írókkal, költőkkel és gondolkodókkal foglalkozó írásaihoz lásd: Emmanuel Lévinas: NOMS PROPRES. Fata Morgana, Montpellier, 1976.

bölcseletében milyen művészetelméleti koncepciót alakít ki. A modern művészet értékelésén keresztül olyan összetett felfogás jelenik meg, amely a művészetnek központi ontológiai szerepet tulajdonít, ám összességében mégis elítélően viszonyul hozzá. Igyekszem rámutatni arra, hogy a művészet elítélése ebben az időszakban szorosan összefügg a bölcselet fő fejlődési irányával. 2) Ezt követően arra kérdezek rá, hogy a korai szakaszban megfogalmazott esztétika hogyan élt tovább, és milyen változásokon ment keresztül később azokban az írásokban, amelyek rövidségük vagy eltérő fókuszuk miatt már nem foglalkoznak kiemelten a művészet kérdésével. Ennek a résznek a középpontjában az áll, hogyan alakult át lassan, bizonyos elszórt megjegyzésekben a művészet végletes elítélése egyfajta részleges megengedő koncepcióvá. Ezeket az írásokat állandó hezitálás jellemzi, ugyanis a művészet túlzott etikai felértékelés azt a veszélyt hordozza magában, hogy a mű az arccal azonos rangra emelkedik, és ezzel értelmetlennek teszi mind az etikai, mind pedig a műalkotáshoz fűződő viszonyt. 3) Lévinas esztétikája az utóbbi időben gombamód szaporodó értelmezések tárgyává vált. A harmadik részben ezeket az értelmezéseket vizsgálom meg, abból a szempontból, hogyan viszonyulnak ahhoz a feszültséghez, ami az életművön belül a művészet megítélésének két szakasza között jön létre. Itt igyekszem rámutatni arra, hogy a különböző értelmezések a nehézségeket komoly áron oldják fel. Egyrészt megszüntetik a markáns eltéréseket az életmű világosan elváló szakaszai között, azaz homogenizálják a bölcseletet; másrészt eltörlik a műalkotáshoz fűződő viszony és a másikkal fűződő viszony közötti jelentős különbséget, vagyis a műalkotást az arccal azonos rangra emelik, és ezzel mind az arc, mind pedig a műalkotás etikai specifikumainak megértése elől elzárják az utat. 4) Válaszul erre a gyakorlatra a negyedik részben olyan Lévinas értelmezésre teszek javaslatot, amely igyekszik elkerülni ezt a két csapdát. Az életmű főbb fordulópontjait követve azt mutatom ki, hogy gyümölcsöző fenntartani a bölcselet egyes szakaszai közötti töréseket, vagyis nem homogenizált, hanem heterogén és törésektől tűzdelt olvasatát adni ennek a gondolati rendszernek. Ezzel párhuzamosan igyekszem érveket felsorakoztatni azon álláspont mellett is, amely a másik iránt viselt végtelen felelősséget nem tartja összemeshatónak azokkal a kihívásokkal, melyet világunk egyéb entitásai vagy azok konstellációi támasztanak velünk szemben. Ez az olvasat reményeim szerint képes egyben arra is rávilágítani, hogy milyen irányban érdemes továbbvinni Lévinas örökségét, vagyis melyek azok a kapcsolódási lehetőségek, ahol a mester útmutatását követve meglátásait képesek lehetünk olyan problémákra alkalmazni, melyeket ő nem vizsgált behatóan. Tekintettel arra, hogy a művészet kérdése pontosan ilyen részleteiben nem tárgyalt terület, vázlatosan olyan értelmezést kínállok fel, amely fenntartja a másik eminenciáját a világ egyéb elemeihez képest, ugyanakkor számot

vet a műalkotáshoz fűződő viszony sajátosságaival. Ennek az értelmezésnek alapvető tétele az, hogy a műalkotás a hozzá fűződő viszony érdeknélküliségének köszönhetően a befogadót kiemeli a mindennapi érdek- és felelősség-összefüggésekből, ugyanakkor számára új – kevésbé követelő – interszubjektív relációkat tesz lehetővé.

A műalkotás és a művészet lehetséges etikai helyének keresése során a művészet két nagyon általános jellemzőjére hagyatkozom: a mű érdeknélküliségére és a műalkotáshoz fűződő viszonyt átszövő interszubjektív relációkra. A második fő részben ezt a két kérdést tárgyalom részleteiben, mégpedig a műalkotássá váló kép történeti hosszsmetszetén keresztül. Az első fejezet az érdeknélküliség kérdését vizsgálja. Az immanens és kontextus-függő érdeknélküliség fogalmainak segítségével annak leírására teszek kísérletet, hogyan alakul ki és milyen komponensekből áll össze a képhez fűződő érdeknélküli viszony. Ennek a két fogalomnak a bevezetése lehetővé teszi az európai művészi kép történetének olyan rekonstruálást, amely mind a „külső” társadalmi változásokat, mind pedig a kép „belső” technikai fejlődését figyelembe veszi. Ez a művészettörténeti elbeszélés az érdeknélküliség fogalmának történeti áttekintésével egészül ki. A második fejezet arra kérdez rá, hogy ezen az érdeknélküli viszonyon belül milyen interszubjektív összefüggések alakulhatnak ki. Alapvetően négy jelenséget vizsgálok: 1) dolog, látvány és felület összefonódását és konfliktusát a kép médiumában; 2) a látványvilágok kínálta fiktív viszonyokat; 3) a művész kifejeződéseként megértett művet; 4) az ízlésítélet egyetemességigényében implikált többséget.

Reményeim szerint az Olvasó, amikor ezeknek a vizsgálódások a végére ér, ha nem is fog mindenben egyetérteni az itt leírtakkal, legalábbis látni fogja, milyen érvek nyomására gondoltam úgy, hogy a művészet etikai dimenzióinak kérdését Lévinas bölcséletén belül, és e bölcseleten belül részben Lévinas esztétikai megjegyzéseinek ellenében kell tárgyalnom. Talán az is egyértelművé válik, hogy a műalkotás és a művészet etikai tartalékait abban kell látnunk, ahogyan számomra képes egyéni és egyedi találkozást úgy felkínálni, hogy ez a szembesülés nem számolja fel szubjektivitásomat.

Lévinas és az esztétikai

A teremtés bármilyen széles,
ólnál is szűkösebb. Innét odáig.
Kő, fa, ház. Teszek, veszek.
Korán jövök, megkéssem.

És mégis olykor belép valaki
és ami van, hirtelenül kitarúl.
Elég egy arc látványa, egy jelenlét
s a tapéták vérezni kezdenek.

Elég, igen, egy kéz elég amint
megkeveri a kávé, vagy ahogy
„visszavonul a bemutatkozásból”,
elég, hogy elfeledjük a helyet,
a levegőtlen ablaksort, igen,
hogy visszatérve éjszaka szobánkba
elfogadjuk az elfogadhatatlant.

Pilinszky János: Elég

Menekülés a világból – Lévinas korai esztétikája

Lévinas önálló korai korszakának magját *A létezésről a létezőhöz* (1947) és *Az idő és a másik* (1948) címet viselő könyv alkotja; ahogyan már említettem, ugyaneke sorolandó *A valóság és árnyéka* (1948) tanulmány is. Ezeknek a műveknek a keletkezéstörténete jóval széttagoltabb, mint azt a megjelenési évek sugallják, és egészen a második világháború kezdetéig nyúlik vissza: *A létezésről a létezőhöz* munkát Lévinas a hadifogolytáborban kezdte el írni. *Az idő és a másik* nyilvános előadás volt, amit 1946/47-ben tartott a Latin negyedbeli Filozófiai Kollégiumban (amelyet Jean Wahl alapított). A szöveg 1948-ban a *Cahiers des Collège Philosophique* első, *Le Choix, le Monde, l'Existence* számában jelent meg. *A valóság és árnyéka* önálló tanulmányként készült el és jelent meg 1948-ban a *Les Temps Modernes* oldalain. Az elnyújtott keletkezéstörténet ellenére ezek a munkák különböző hangsúlyokkal ugyan, de ugyanahhoz a szellemi környezethez tartoznak. Egyértelmű céljuk az, hogy a husserli és heideggeri örökséget kamatoztatva és valamelyest elhagyva olyan létszituációkat írjanak le, ahol a létező viszonya valamilyen formában megbomlik saját létéhez. A művészet pontosan ilyen jelenség lesz, központi szerepe ebben a korszakban részben ebből származik.

Mielőtt az egyes művek részletes taglalásába kezdenék, szeretném felhívni a figyelmet arra, hogy a lét elhagyásának vagy a lét megbomlásának gondolata már felbukkan egy korábbi szövegben. Lévinas 1936-ban publikálta *A menekülésről* (szökésről, elhagyásról – *l'évasion*) című tanulmányát.¹¹ Már ennek a tanulmánynak is az volt a fő kérdés, hogy miként lehetséges a lét elhagyása, vagyis a véges létező számára adott határok kitágítása és hátrahagyása. Hogyan tudok elmenekülni saját létem elől, és hogyan tudom lecserélni saját a lehetőségeimet? Lévinas válasza az volt, hogy a szükséglet (*le besoin*) szerkezetében eleve benne foglaltatik ennek a lehetősége, hiszen a szükségletek kielégítése nem egy megelégedett létezőt hagy hátra, hanem valójában a lét eredendő hiányosságára vet fényt.¹² A művészet szempontjából fontosnak a következő tűnik: a gondolatmenet felvezetése során Lévinas megemlíti, hogy mit nem tekint valódi – ontológiai – menekülésnek, hanem pusztán olyan csökevényes formának, amely nem képes a menekülés mélységeit megragadni. Ezen formák között felsorolja a költőt és az ő elfordulását a valóság közönségességétől, valamint a XVIII. és XIX. századi elbeszélők kirohanásait a társadalmi nyomor ellen.¹³ Nem sietnék semmiféle komolyabb következtetést levonni ebből a két odavetett példából, pusztán azt hangsúlyoznám,

¹¹ Emmanuel Lévinas: *DE L'ÉVASION. Recherches philosophiques* 5 (1935-1936): 373-392; a szövegre a következő kiadásban hivatkozom: Emmanuel Lévinas: *DE L'ÉVASION. Le Livre de Poche*, Párizs, 1998.

¹² Lévinas: *DE L'ÉVASION*, 120.

¹³ Lévinas: *DE L'ÉVASION*, 95-96.

hogy 1936-ban, amikor ez a tanulmány készül, Lévinas egyértelműen nem sorolja a művészetet a valódi menekülési formák közé, sőt, éppen ellenkezőleg, az irodalmat és a költészetet használja fel arra, hogy banális példákkal a menekülés nem megfelelő formáit megvilágítsa.

A *menekülésről* tanulmány szerepe Lévinas bölcséletének fejlődésében az 1930-as években nem egyértelmű. Egyrészt ez tekinthető az első szövegnek, amely a későbbi fejlemények irányába mutat, ugyanakkor 1949-ben, amikor *A létezés felfedezése Husserlrel és Heideggerrel* variorum reprint megjelent, Lévinas nem válogatta be az újranyomandó írások közé, holott tematikáját tekintve helye lett volna közöttük.¹⁴ Akárhogy is, a művészetnek ez az illusztráló szerepe 1947-re gyökeresen át fog alakulni: *A létezésről a létezőhöz* harmadik fejezetének (*Világ nélküli létezés*) első alfejezete az *Egzotika* címet viseli.¹⁵ Ez az alfejezet, a könyve gondolatmenetének egyik fontos pillanatában, kísérletet tesz a művészet ontológia meghatározására, és ennek az ontológia definíciónak speciális szerepet tulajdonít.¹⁶

Az érzetminőségek szabadsága - A létezésről a létezőhöz

A létezésről a létezőhöz fő célja az ontológiai differencia felbontása volt. Lévinas a *Lét és idő* azon alaptételét, hogy a lét mindig is mint a létező léte adódik számunkra, vagyis nem lehetséges a létet önmagában megértenünk, kísérlete meg továbbgondolni. Heidegger azért fordult a jelenvalólét felé, mert úgy gondolta, hogy a jelenvalólét létéről lesz képes magát a létet leolvasni. Lévinas kiindulópontját tekintve hű ehhez a koncepcióhoz, a változást az fogja jelenteni, hogy olyan jelenségekre koncentrál, ahol a létezőnek megbomlik viszonya a saját létéhez, ahol a létezés mintegy feladatként, erőfeszítésként jelenik meg a létező számára.¹⁷ Az álmatlanság, a fáradtság és a lustaság elemzése pontosan ilyen határfenoméneket tár fel, ahol a létező már nem képes uralni saját létét, ahol a létezés teherként jelenik meg számára.¹⁸ Ezeknek a jelenségeknek a leírása vezet el az *il y a* (van) ontológiai alaptételhez, ahol az *il y a* a létezőktől megfosztott, anonim és semleges létet jelöli. Lévinas azt kívánja megmutatni, hogy lehetséges, pontosan a létező megbillenésén keresztül, a létező nélküli létet elgondolni, ami *van* (*il y a*) akkor is, amikor semmi sem létezik. A létnek ezt az állapotát éppen ezért

¹⁴ Emmanuel Lévinas: EN DÉCOUVRANT L'EXISTENCE AVEC HUSSERL ET HEIDEGGER. Vrin, Párizs, 1949; a szövegre a következő kiadásban hivatkozom: Emmanuel Lévinas: EN DÉCOUVRANT L'EXISTENCE AVEC HUSSERL ET HEIDEGGER. Vrin, Párizs, 2001.

¹⁵ Lévinas: L'EXOTISME. In: uő: *De l'existence à l'existant*, 83-93.

¹⁶ A művészetre vonatkozó részekről a következő kommentárok születtek: Francesco Paolo Ciglia: L'ESSERE, IL SACRO E L'ARTE NEGLI ESORDI FILOSOFICI DI EMMANUEL LEVINAS. *Archivio di Filosofia* 1-2 (1982): 249-280, különösen 266-280; Jacques Taminaux: EXOTISME ESTHÉTIQUE ET ONTOLOGIE. *Cités* 25 (2006): 87-100.

¹⁷ Lévinas: DE L'EXISTENCE À L'EXISTANT, 15-21.

¹⁸ Lévinas: DE L'EXISTENCE À L'EXISTANT, 41-52 és 109-113.

tekinti anonimnek vagy személytelennek. A másik jellemzője ennek az, hogy semleges vagy semlegesít, vagyis felszámolja azt az ontológia differenciát, amelyben a lét mint a létező léte, és ezáltal maga a létező is megjelenhet. Az *il y a* semlegesítő mozgásának lényege összességében a létezők eltörlése, mintha a lét nem bőkezűen kiáradna a létezőkbe, hanem az *il y a* semlegességében állandó elnyeléssel fenyegetné őket (ahogyan az a lustaságban és a fáradtságban meg is történik).

A létezésről a létezőhöz elbeszélésének iránya, ahogyan azt a cím is jelzi, a létezőhöz vezet. Vagyis a semleges és anonim lét meghatározása során is az a célja, hogy a létet saját léteként megszerző és aztán megtartani igyekvő létező kétségbeesett próbálkozásait leírja. Itt fő szerepet kap az, hogy a létező hogyan képes tételezni magát, és a pillanatban ennek a tételezésnek milyen időszerkezet tulajdonítható.¹⁹ A gondolatmenet egészen a másik létező, a társas lét elemzéséig fut ki.²⁰ A művészet speciális helyzete abból adódik, hogy pontosan a mű két gondolati egysége között helyezkedik el: a semleges és anonim lét gondolatának kifejtése után, valamint a létező tételezése és a társas lét felbukkanása előtt. Ennek a közbeiktatott szakasznak az a feladata, hogy számot adjon magáról az anonim létezésről, az *il y a* semlegességéről.²¹ Hogyan képes minderről a művészet számot adni? Lévinas válasza az, és ez lesz korai esztétikájának központi eleme, hogy a művészet képes kiszakadni (*s'arracher*), és ezzel együtt bennünket is kiszakítani a világból. Ennek a kiszakadásnak három komponense van: 1) a művészet képes kiszakítani a tárgyakat a világból; 2) mindezt az érzetminőségeknek az érzékeléshez képest végbemenő függetlenedésén keresztül képes véghezvinni; 3) az érzetminőségeknek ez a függetlenedése valójában az *il y a* tapasztalata, amelynek eminens formája a modern művészet.

A művészet kiszakítja a világból azokat a tárgyakat, amelyeket ábrázol, mert a tárgyat képmásával helyettesíti. A képmás fogalmát itt Lévinas tág értelemben használja, bármiféle ábrázoló művészetet beenged ebbe a fogalomba. Képmás az elbeszélő szöveg is, mert egy megtörtént vagy lehetséges esemény mását állítja elő az elbeszélésben. A művészet, amely ábrázoló viszonyban áll a valósággal, vagyis képmás, szükségszerűen elszakad a valóságtól, mert a képmás csakis ebben az eltávolodásban válhat képmássá. Ez az ábrázolt tárgy és a valóság közé beiktatott távolság független attól, hogy a képmás vajon realista módon minél élethivebben kísérli meg a valóságot megragadni, vagy erősen torzítja azt. Lévinas

¹⁹ Lévinas: DE L'EXISTENCE À L'EXISTANT, 115-167.

²⁰ Lévinas: DE L'EXISTENCE À L'EXISTANT, 159-165.

²¹ Darida Veronika Lévinas ezen gondolatmenetét Levin dráma művészetével vetette össze. Ld. Darida Veronika: LEVIN/LÉVINAS. In: *Transzcendencia és megértés: Lévinas etikája és metafizikája*. Szerk. Bokody Péter, Kenéz László, Szegedi Nóra. L'Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület, Budapest, 2008, 251-258.

hangsúlyozza, hogy a képmás-mivolt már eleve olyan másságot kölcsönöz az ábrázolt tárgyaknak, amely ehhez a kiszakadáshoz vezet el.²²

Már ez a gondolat is megelőlegezi azt, hogy a művészet nem tartalmi jellemzői segítségével szakad el a valóságtól. A második komponens ennek az elszakadásnak a működési módját határozza meg. A művészet azért szakad el a valóságtól, mert a műalkotásban az érzékelés normális rendje felborul. Míg a mindennapokban az egyes érzetminőségek (színek, hangok) tárgyakhoz tapadnak, hiszen a szín az asztal színe, a hang a csengő hangja, addig a műalkotásban az érzetminőségek leválnak az őket hordozó tárgyakról, és megszűnnek az érzékelés alapanyagai lenni. Ahelyett, hogy tárgyakká válnának az érzékelésben, valójában az érzetminőségeknek a tárgyi világtól független szabad játéka valósul meg. Ellentétben Kanttal, aki a szabad játékot az érzékelésben adott tárgyak és az ezekről való fogalmi ítélet közé helyezte, Lévinas megkísérli ezt a szabadságot már az érzetminőségek és az érzékelés között elgondolni.²³ (És ezzel összességében a képmás-mivoltot az ábrázolás és hasonlóság kérdésén kívülre helyezni.)

A művészetnek az érzetminőségek szabad játékaként történő meghatározása vezet el a harmadik komponenshez, amely a gondolatmenetet a könyvhöz kapcsolja. Lévinas úgy látja, hogy érzetminőségeknek ez az elszakadása a világtól valósítja meg a művészetben az *il y a* tapasztalatát. A műveknek ez az anyagsága az *il y a* tette: ahogyan a létező folyamatosan annak határán táncol, hogy elveszti uralmát saját léte felett, és visszahullik a *van* semlegességébe és anonimitásába; ugyanígy, a művészi ábrázolásban a tárgyak elvesztik tárgyiságukat és felemészti őket a független érzetminőségek parttalan kavalkádjá. A művészetben közvetlen hozzáférésünk van a létezőktől leválasztott léthez, és ezt a közvetlen hozzáférést a művészet sajátos esztétikai működésmódja segítségével tudja biztosítani. Az érzetminőségeknek tulajdonított kiemelkedő szerep miatt képes itt Lévinas egybe látni a klasszikus ábrázoló és a modern non-figuratív művészetet. Ebben az értelemben az ábrázolt világ elvesztése a modern művészetben nem veszteség, vagy új korszak a művészet történetében, hanem, ahogy írja Lévinas 1947-ben, pusztán kiteljesedése annak az alapvető esztétikai (ontológiai?) működésmódnak, mely mindig is a művészet sajátja volt. A klasszikus művészetben az érzetminőségek leválása az ábrázolt világ keretein belül történt meg, a modern non-figuratív művészetben az érzetminőségek szabadsága már az alkotás alapvető szervező elvévé vált.²⁴

²² Lévinas: DE L'EXISTENCE À L'EXISTANT, 83-85.

²³ Lévinas: DE L'EXISTENCE À L'EXISTANT, 85-87.

²⁴ Lévinas: DE L'EXISTENCE À L'EXISTANT, 89-92.

Ezek a gondolatok az 1940-es évek második felében teljesen szinkronban vannak a kortárs művészeti világ eredményeivel. A későbbiekben ki fogok térni arra, hogy ettől függetlenül a tisztán az érzetminőségekre alapozott esztétikai működésmód milyen művészetelméleti nehézségekhez vezet; azt már most megjegyzem, hogy ezek a nehézségek egyben a modern művészet nehézségei is. Itt most röviden azt szeretném jelezni, hogy Lévinas milyen két lehetséges elméletől vagy ellenvetéstől határolja el esztétikai elméletét. Az egyik az ábrázoló művészetek kulcsfogalma: a mű mint világ. Amikor Lévinas a világtól való elszakadást teszi meg esztétikája legfontosabb elemének, nemcsak azokkal kerül szembe, akik a műben a világ pontosabb leképezésének és megismerésének eszközét látták. Szembe kerül egyben mindazokkal, akik a mű világreferenciájának pontosságától függetlenül a műben még valamiféle – harmonikus, átalakított, szebb, fantasztikus – világot szerettek volna látni. Ha a mű nem is a mi világunkat tükrözi vissza, ettől függetlenül még ablak, ablak egy másik világra. A mű mindig világszerű. Lévinas nem említi Alberti meghatározását, ugyanakkor idézi és kommentálja Eugen Fink 1930-as tanulmányát megjelenítés és kép viszonyáról.²⁵ Fink itt a Freiburgi Egyetem pályázati felhívására a különböző tudati megjelenítési formák és a kép közötti különbséget kísérelte meg leírni. A munka nagyobb része a megjelenítés fenomenológiai fogalmaint tisztázza; a záró szakaszban részletezi Fink, hogy a kép valójában a reális hordozó (vászon, festék, maga a szín) elfedtségében és megszüntetésében válik képpé, amíg a hordozó nem elfedett, addig nem valósul meg mint kép (bár az elfedésnek a genezisében ő maga is a kép fenomenológiájának egyik legfontosabb kérdését látta).²⁶ Fink egyértelműen a kép mint ablak álláspontjára helyezkedik. Lévinas igazat ad Finknek abban, hogy az ábrázolton keresztül a valóságtól független képi világban merülünk el, de azon az állásponton marad, hogy Fink nem látja kellően tisztán ennek a világnak az esztétikai működését, és ezért követi el azt a hibát, hogy még mindig világnak nevezi.²⁷

A másik elhatároló kulcsmozzanat a mű mint kifejezés ellen irányul. Ha a mű nem a valóságot ábrázolja, akkor kell lennie mögötte valamilyen más szándéknak vagy tartalomnak. Láttuk, Lévinas számára pont a kiüresítés, a bármiféle referenciáról leváló érzetminőségek alkották a művészet lényegét. Éppen ezért kell egyértelműen elítélnie azokat az alapvetően romantikus kezdeményeket, ahol a műalkotás az alkotó lelkét, lelki világát fejezi ki. Ha ez az elmélet érvényben marad, akkor a világról leváló érzetminőségek is értelmeződhetnek úgy,

²⁵ Eugen Fink: MEGJELENÍTÉS ÉS KÉP. ADALÉKOK A NEM-VALÓSÁG FENOMENOLÓGIÁJÁHOZ. Ford. Rózsahegyi Edit. In: *Kép, fenomen, valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Kijárat, Budapest, 1997, 47-96.

²⁶ Fink: MEGJELENÍTÉS ÉS KÉP, 95-96.

²⁷ Lévinas: DE L'EXISTENCE À L'EXISTANT, 87-88.

mint a művész lelkének rezdülései, hasonlóan a szép nyári naplemente atmoszférájához.²⁸ Lévinas itt ismét a modern művészet ábrázolás-ellenességére hivatkozik, mondván, hogy az ábrázolás megtagadásának egyik célja pontosan a művészi kifejezés keresésének kívánt gátat vetni. Függetlenül attól, hogy ez az érv történetileg megállja-e a helyét, jól látszik Lévinas azon törekvése, hogy az érzetminőségek szabadsága által meghatározott művészet elméleti pozícióit megerősítse.

A létezésről a létezőhöz című kötetben 1947-ben publikált gondolatmenet a művészetéről szemben áll az 1936-os, *A menekülésről* címet viselő tanulmány művészetéről elejtett negatív megjegyzésével. Ennek az átalakulásnak egyik kulcseleme az, hogy a modern művészetnek az ábrázolást megtagadó formáiban Lévinas olyan tartalékokra lel, amelynek ontológiai jelentőséget tulajdonít. Az utóbbi években a Lévinas-filológia terén elért eredményeknek köszönhetően ennek az átalakulásnak a folyamatára már jobb rálátásunk van. Lévinas már 1937-ben füzetekbe kezdte lejegyezni majdani filozófiájának vázlatát és ötleteit, ezeket 1950-ig vezette. A hét füzetet tartalmazó borítékon Lévinas kézírásával a *Fogság füzetei 1940-1945 (Carnets de captivité 1940-1945)* cím szerepel.²⁹ Az első füzet az 1937. szeptember 8-i dátumot viseli, harmadik oldalán a következő mondat szerepel: „A festészet harc a látás ellen. Kozmosz = felületek teremtése”.³⁰ Ez a rövid mondat jelzi azt a fordulatot, amely a modern művészetben és ezen belül a festészetben pontosan nem a leképezést és a világ ábrázolását fogja keresni.

Ez a fordulat teljeseedik ki az ötödik, 1944-es feliratot viselő füzet első öt oldalát betöltő jegyzetben, amelynek Lévinas az *Esztétikai problémák* címet adta.

A hang, a szín, a szó tárgyakat fednek. [...] Az érzeteknek [*les sensations*] tehát objektív jelentésük van. Ugyanakkor azt mondhatjuk, hogy a művészetben az elsődleges mozzanat az érzetnek éppen ettől az értelemtől való elválásztása. Az érzet αἰσθησις – esztétikai tárggyá válik. Így az érzet felfed valamit, ami az ő sajátja, egységbe és sajátos rendbe szerveződik. Emiatt a műalkotás a tudás egy különleges rendjéhez tartozik – nem mint az értelemmel szemben álló intuíció – sem pedig mint a külsővel szemben álló belső. Tudás ez még? Netán lét? [...] A szín, amelynek kapcsolata legszorosabb a tárggyal, a modern festészetben elszakad tőle, hogy önmagában való egységeit formálja meg. [...] Mehetünk tovább is: a filozófiai fogalom is képes oly módon elanyagtalantania magát, hogy a művészethez hasonlóan mélyebb megismeréssé váljék. – A jelentésről való leválás a művészetnek játékos jellegét ad. Az objektív történeseknek nincs önmagában való értéke. Minden mű valamiféleképpen következmény nélküli. [...] Esztétikai koncepcióm utolsó következménye – a metafizika összességében művészet lenne, a létezés értelme valamiféle művészet? – a létezés művészet?³¹

²⁸ Lévinas: DE L'EXISTENCE À L'EXISTANT, 88-89.

²⁹ Lásd Rodolphe Calin bevezetését. Emmanuel Lévinas: CARNETS DE CAPTIVITÉ. ÉCRITS SUR LA CAPTIVITÉ. NOTES PHILOSOPHIQUES DIVERSES. Szerk. Rodolphe Calin és Catherine Chaler. Bernard Gasset és Imec, Párizs, 2009, 49-50.

³⁰ Lévinas: CARNETS DE CAPTIVITÉ, 52.

³¹ Lévinas: CARNETS DE CAPTIVITÉ, 131-132.

Ez a szakasz megfogalmazza az érzetek függetlenedést azoktól a tárgyaktól, amelyet ábrázolni vagy jelenteni volnának hivatottak. Lévinas itt is ennek az elszakadásnak elsődleges helyeként a művészetet jelöli meg. Továbbá a szakasz azért is kiemelt jelentőséggel bír, mert a művészetnek ezt a modelljét a bölcselőre és azon belül a metafizikára is alkalmazza. A művészet függetlensége egyben a gondolati rendszerek önjáró fogalmi masinériájának, sőt a metafizikának is lehetséges párhuzamaként jelenik meg. Ez mindenképpen az esztétikai problémák központi jelentőségére mutat rá Lévinas bölcséleti fejlődésének ebben a szakaszában.

A művészetelméleti rendszer – A valóság és árnyéka

A létezésről a létezőhöz ezen fejezetének esztétikai elmélete jelentősen kibővül *A valóság és árnyéka* tanulmányban. Ez a kibővülés három fő elemből áll össze: 1) a hasonlóság és a ritmus fogalmából, amely a képmás ontológiáját egészíti ki (*A képzeletbeli, az érzéki, a zenei*, valamint a *Hasonlóság és képmás* részek); 2) az időköz fogalmából, amely a művészetre jellemző időszerkezetet ragadja meg (*Az időközben*); 3) a filozófiai kritika fontosságából, amely orvosolja a művészet és a világ közötti távolságot (*Művészet és kritika* valamint az *Egy filozófiai kritikáért* részek). Ezzel a három bővítménnyel Lévinas korábbi meglátásait a művészetről olyan rendszerré fejlesztette ki, amely egyaránt számot vet a kritika, a befogadás, az alkotás, valamint a műalkotás struktúrájának kérdéseivel.³²

Lévinas már a *Létezésről a létezőhöz* vonatkozó fejezetében jelezte, hogy a gondolkodás feloldódik az érzetminőségek zeneiségében, vagyis az érzetminőségeknek a művészetben megvalósuló szabadsága megbénítja a tudatot.³³ Az ezt követő fejezetben, ami az *il y a* horrorával foglalkozik, Lévy-Bruhl leírását követve Lévinas a horrort a részvétel (*participation*) fogalmával kísérte meg általánosságban leírni: az *il y a* tapasztalata abban az értelemben hasonló a misztikus tapasztalathoz, hogy a szembesülés kezdetekor még önálló és körülhatárolt létező a részvétel során fokozatosan elveszti önállóságát, és feloldódik abban a közegben, amelyet eredetileg csak megfigyelt.³⁴

³² *A valóság és árnyéka* írásról már több kommentár született. Lásd: Ciglia: L'ESSERE, IL SACRO E L'ARTE, 266-280; Françoise Armengaud: ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE. DE L'OMBRE À L'OBLITÉRATION. *L'Herne* (1991): 499-508, különösen 499-504; Jacques Colléony: LÉVINAS ET L'ART. LA RÉALITÉ ET SON OMBRE. *La part de l'œil* 7 (1991): 81-90; Guy Petitdemange: L'ART, OMBRE DE L'ÊTRE OU VOIX VERS L'AUTRE? UN REGARD PHILOSOPHIQUE SUR L'ART. EMMANUEL LEVINAS. *Revue d'esthétique* 36 (1999): 75-95, különösen 75-89; Jacques Rolland: PARCOURS DE L'AUTREMENT. PUF, Párizs, 2000, 233-259; David Gritz: LÉVINAS FACE AU BEAU. L'éclat, Párizs, 2004, különösen 53-70; Jacques Taminiaux: ART ET DESTIN. LE DÉBAT AVEC LA PHÉNOMÉNOLOGIE DANS „LA RÉALITÉ ET SON OMBRE”. In: *Lévinas, de l'être à l'autre*. Szerk. Joëlle Hansel. PUF, Párizs, 2006, 75-97.

³³ Lévinas: DE L'EXISTENCE À L'EXISTANT, 87.

³⁴ Lévinas: DE L'EXISTENCE À L'EXISTANT, 98-99.

A valóság és árnyéka ezt a két gondolatot már össze fogja kapcsolni. Az érzetminőségek szabadsága itt már nem pusztán mint a tárgytól és az érzékeléstől való függetlenség jelenik meg, hanem ezek a szabad minőségek egyben kapcsolatba lépnek egymással, összefüggéseket alkotnak, sorokba rendeződnek. Ennek a folyamatnak a szerző a ritmus összefoglaló nevet adja. Ebben az értelemben a ritmus nem pusztán a zenének a kitüntetett fogalma (ahogyan a hang is pusztán tisztábban de nem kizárólagosan fejezte ki az érzetminőségeknek a tárgyakról történő elszakadását), hanem olyan általános kategória, amely egyaránt jellemez minden művészeti ágat, függetlenül attól, hogy szavakkal, tárgyakkal, hangokkal vagy színekkel dolgozik. Továbbá ezen általánossága mellett a ritmus fogalmához hozzá tartozik az, hogy nem pusztán a műalkotás szerveződési elve, hanem olyan jellemző, amely meghatározza a szubjektumnak a műalkotáshoz fűződő viszonyát. A műalkotás nem pusztán ritmizált, hanem ezt a ritmizáltságot képes rákényszeríteni a szubjektumra is, amely szembekerül vele. A részvétel szó használata egyértelműen jelzi, hogy Lévinas itt az *il y a* kapcsán nyert belátásokat próbálja minél határozottabban a művészetre átvinni. A művészet már korábban is az *il y a* egyik kivételes helye volt, itt pedig az *il y a* világítja meg magának a művészetnek a sajátosságait.³⁵

A hasonlóság (*ressemblance*) fogalma, akárcsak a ritmusé, a képmás fogalmát bővíti ki. A hasonlóság fogalmának bevezetésével első ránézésre nehézségek merülnek fel, hiszen az érzetminőségek függetlenedésének kulcsa éppen az volt, hogy megszűnnek vonatkozni az ábrázolt világ elemeire. Ezt a nehézséget részben feloldja, hogy Lévinas azonnal jelzi, hasonlóság alatt nem a képmás egy tulajdonságát (a képmás hasonlít az eredetijére), hanem azt a mozgást érti, ami a képmást létrehozza (a képmás az eredetitől való elválásban lesz képmás). A kérdés itt már csak az, hogy miért kell hasonlóságnak nevezni azt a mozgást, ami éppen a hasonlóság ellen irányul. Lévinas mintha azért választaná ezt az utat, hogy két problémát oldjon meg vele. Egyrészt, ahogyan azt korábban már kifejtette, fenn kívánja tartani a képmásnak az érzetminőségek szabadságán alapuló meghatározását. Másrészt igyekszik ezeket az elváló érzetminőségeket még mindig úgy elgondolni, mint amelyek vonatkozási viszonyban vannak az ábrázolt valósággal, vagyis nem válnak teljesen függetlenekké. Ebben az értelemben az érzetminőségek ritmusában megszülető képmás nem a leképezés tökéletességének köszönhetően vonatkozik a valóságra, ugyanakkor a leképezésnek ez az elhanyagolása nem szünteti meg a képmás és a valóság közötti összefüggést.³⁶

³⁵ Emmanuel Lévinas: A VALÓSÁG ÉS ÁRNYÉKA. Ford. Babarczy Eszter. *Nappali Ház* 4 (1992): 4-7.

³⁶ Lévinas: A VALÓSÁG ÉS ÁRNYÉKA, 7.

Az allegória és a tanulmány címében szereplő árnyék kifejezéssel Lévinas ezt a nem-leképező vonatkozást kívánja megérteni, és ezt egyébiránt ontológiai kategóriaként érti meg. A hasonlóság mozgása során maga a lét hasad ketté: egyrészt létrejön a fogalmilag megismerhető valóság, ahol a dolgok önmaguk maradnak, ahol az érzetminőségek érzékeléssé, tárgyakká és végül fogalmakká állnak össze. Ezzel párhuzamosan megszületik a képmás is, amely vonatkozik erre a valóságra, de egyben fel is lazítja a megismerésnek ezt a szerkezetét. Ebben az értelemben a megszülető valóság mindig erodálódik is saját képmásában, valósággá és árnyékává válik.³⁷ Tekintettel arra, hogy Lévinas ezt az elemzést művészetfilozófiai reflexióként indítja el, ám egy adott pillanatban ontológiai analízissé fordítja át, kérdéses, hogy a nem-leképező vonatkozás hogyan is történik meg a művészetben, hiszen az ontológiai spekuláció homályba hagyja ezt a kérdést. Ehhez az állatmese és az allegória elemzése sem visz közelebb, mert a fő cél ott még annak megmutatása, hogy az állatok segítségével nem transzparensen ábrázolunk embereket, hanem az állatok maguk válnak a gondolkodás tárgyaivá, vagyis nem pusztán leképezők, ám a vonatkozás kérdése itt sincs kimerítően megválaszolva.³⁸ Nem tárgyalom részletesebben ezt a kérdést, pusztán azt jelzem, hogy a valóságra való vonatkozásnak ez a megoldatlanul maradt kérdése az érzetminőségek szabadságán alapuló esztétika egyik vakfoltja: a vonatkozást nem lehet megszüntetni, mert akkor éppen a tágan értelmezett képmási jelleg vész el, ugyanakkor a leképezés kiiktatásával nem látszik tisztán, hogy mi fogja ezt a vonatkozásrendszert fenntartani.

Lévinas elemzése a képmás fogalmának kibővítését követően arra irányul, hogy a képmás és egyben a művészet időszerkezetét meghatározza. Ennek a meghatározásnak a kulcsfogalma az időköz (*entretemps*). Lévinas az egész tanulmány során él azzal a fogással, hogy bizonyos partikuláris művészeti ágak jellemzőit általános esztétikai kategóriákká értelmezze át. A zene ritmizáltsága, a képmás hasonlósága vagy az allegória mind ilyenek voltak. A műalkotás időszerkezete is egy kiemelt művészeti ágon fog alakulni: a szoborén (*statue*). A szobor sajátossága abban áll, hogy egyértelműen olyan időintervallumot hoz létre, amely zárt a jövő felé. A szobor mozdulata, a benne kezdődő cselekmény nem olyan jövő, amely jelenné válhat. Bár Lévinas nem utal rá, a meglátás Lessing híres gondolatmenetét idézi fel az olvasóban, amely szerint a szobrász feladata az, hogy az eseményt olyan termékeny pillanatában állítsa meg és ábrázolja, amely a legjellemzőbb, és tartalmazza az oda

³⁷ Lévinas: A VALÓSÁG ÉS ÁRNYÉKA, 7-8.

³⁸ Lévinas: A VALÓSÁG ÉS ÁRNYÉKA, 7.

vezető és az onnét induló mozdulatokat egyaránt, vagyis egységbe fogja múltat és jövőt.³⁹ Lévinas mintha Lessing gondolatmenetét fordítaná ki: az időköz (ami Lessingnél termékeny pillanat), nem egy lehetséges, hanem egy soha-meg-nem-valósuló, éppen ezért nem létező jövőre utal.⁴⁰ Itt már a szobor pillanatának nem pozitív jellemzője az, hogy csírájában tartalmaz valamiféle jövőt; hanem negatívumává válik az, hogy olyan jövőt tartalmaz, amely soha nem lesz jelen.⁴¹

Azt követően, hogy az időköz jövő nélküli pillanatként határozta meg, Lévinas két irányba viszi tovább a gondolatmenetet. Egyrészt arra mutat rá, hogy a jövő nélküli pillanat gondolata nem csak a szobor időszerkezetét ragadja meg, hanem azokét az alkotásokét is, amelyeknek egyébként van, úgymond, időbeli lefolyásuk (zenemű, film, regény stb.). Lévinas hangsúlyozza, hogy itt mindösszesen arról van szó, hogy az időköz intervalluma tágabb mint a szobor esetében, de az nem változik, hogy ezt a tágabb intervallumot ugyanúgy nem követi lehetséges jövő. Éppen ezért Lévinas szerint az időköz fogalma legitim módon írja le a művészet, és nem pusztán a szobrászat időstruktúráját.⁴²

A másik meglátás arra vonatkozik, hogy az időköz jövőtlensége tragikus (embertelen és szörnyűsleges), mert a sorssal és az idővel szembeni tehetetlenségét fejezi ki. Ez a tehetetlenség független bármiféle kezdeményezéstől, és nem pusztán a művészetet jellemzi, hanem részvétel következtében magát a közönséget is bezárja ebbe a jövőtlen időbe. A tanulmány hangvétele eddig a pontig jobbra leíró volt, ám az időköz embertelensége kapcsán a tónus erősen negatívba fordul át. Lévinas hangsúlyozza, hogy a pillanatnak ez a jövőtlensége a művészetet a halállal, haldoklással rokonítja. Ezen a ponton Lévinas megfogalmazza első kritikáját a művészettel szemben, ami arra vonatkozik, hogy olyan időintervallumokat állít elő, amely a létezőt egyfajta elő-halálba zárják be, és nem engedik, hogy továbblépjen a „jobb” felé. A művészet időköze nem eleven pillanat, így bár egyfajta örökkévalósággal ajándékozza meg a bennfoglalt időt, ez az örökkévalóság embertelen marad.⁴³ A *valóság és árnyéka* tanulmányban ez a negatív kritika nem kerül bővebb kifejtésre, a későbbiekben igyekszem a művészet időbeliségének negatív elítélését *Az idő és a másik* tükrében értelmezni.

³⁹ Gotthold Ephraim Lessing: LAOKOÓN – HAMBURGI DRAMATURGIA. Ford. Vajda György Mihály és Timár Ilona. Fekete Sas, Budapest, 1999, 18-19, 62.

⁴⁰ Az idő el nem múlásának ez a negatívuma megjelenik, ambivalensen és nem minden iróniától mentesen John Keats *Óda egy görög vázához* költeményében: „Szép ifjú! nótád tündér lomb alatt / Örökre szól s örök a lomb a fán! / S te, vad szerelmes, kinek ajakad / Bár oly közel, édes célt mégsem ér, / Ne bánd, bár vágyad kéjt hiába kér, / Örök, szép vágy lesz s nem hervad a lány!” (Tóth Árpád fordítása).

⁴¹ Lévinas: A VALÓSÁG ÉS ÁRNYÉKA, 8-9.

⁴² Lévinas: A VALÓSÁG ÉS ÁRNYÉKA, 10-11.

⁴³ Lévinas: A VALÓSÁG ÉS ÁRNYÉKA, 9 és 11.

A műalkotás időbeliségének negatívuma mellett *A valóság és árnyéka* egy másik ítélete miatt híresült úgy el, mint a művészet elleni kirohanás. Lévinas a képmás gondolatából adódó következtetéseket levonva a művészetet elkötelezetlenként (*dégagé*), érdeknélküliként (*désinteressé*) és felelőtlenként (*irresponsable*) határozza meg. Ezek a jelzők jobbra ugyanazt a problémát járják körül: a képmásban a mű leválik a világról, és így nincs tevőleges viszonyban a világgal. Ezzel a negatívnak tűnő ítélettel kapcsolatban Lévinasnak két fontos megjegyzése van. Az egyik arra vonatkozik, hogy a művészet alapvetően ilyen, és ebbe jobb belenyugodni. Mindazok a próbálkozások, amelyek ezt az elkötelezetlenséget szeretnék orvosolni úgy, hogy a művészetben az abszolútum vagy a világ megismerésének (vagyis a kinyilatkoztatásnak) valamiféle vegytiszta formáját szeretnék látni, nos ők tévúton járnak, és valójában akadályt gördítenek a művészet valódi megértése felé.⁴⁴ Részben ez a hozzáállás teszi lenyűgöző írássá ezt a korai tanulmányt. Lévinas minden erejét latba vetve egyfajta negatív képét rajzolja fel a művészetnek, ugyanakkor ebben az elítélésben megkísérli pontosabban megérteni, mint azok, akik a társadalmi elkötelezettség avagy a megismerés segítségével gyorsan rehabilitálni szeretnék. Lévinas leírásai éppen ezért folyamatosan két hangon, az elítélés és a lelkes felfedezés két ellentétesnek tűnő de szorosan összefonódó hangján szólnak meg.

A professzionális-filozófiai kritika szerepe ezen a ponton válik döntővé. Miután Lévinas rögzítette a művészetnek ezt az elkötelezetlenségét a képmás, ritmus, hasonlóság és időköz fogalmainak segítségével, egyben olyan modellt kínál fel, amely egyszerre tartja tiszteltben a művészet analízisének eredményeit és orvosolja elkötelezetlenségét. Ez a modell a kritikai visszavezetés modellje lesz, ami keretes szerkezetként öleli körül az egész tanulmányt. A kritika, amely a tanulmány kezdetén még értetlen fecsegésnek tűnt a művészetről, hiszen mit is lehetne hozzátenni a műhöz, a tanulmány végére kulcsszerepet kap. Tekintettel arra, hogy a művészet elemzése a művészet lényegi elkötelezetlenségét mutatta ki, ha ez ennyiben marad, akkor a művészet soha sem fog önmagától visszatérni a világba. Lévinas arra mutat rá, hogy ezt a visszavezetést nem is a művészetnek magának, hanem a kritikának kell elvégeznie. A kritika azáltal, hogy feltárja a mű kontextusát, és lehetséges értelmezésének sokaságát kínálja fel, mintegy visszaszövi a valóságba, ahonnan képmás jellegének és a hasonlóság mozgásának köszönhetően kiszakadt. Lévinas hangsúlyozza, hogy ez a visszavezetés nem jelenti a mű elkötelezetlenségének megszüntetését, pusztán

⁴⁴ Lévinas: *A VALÓSÁG ÉS ÁRNYÉKA*, 3-4 és 11-12.

megteremti ennek környezetét és a vele járó visszacsatolási lehetőségeket.⁴⁵ Ebben az értelemben a kritika olyan integrációs eszközzé válik, amely nem veszélyezteti a mű lényegi függetlenségét, de világnélküliségét a világon belül is értelmezhetővé teszi.

Lévinas ezzel korábbi gondolatát, ami az érzetminőségek függetlenségére alapozott esztétika volt, itt művészetelméleti rendszerré fejlesztette tovább. Ez a rendszer számot vet azzal, hogy az érzetminőségek szabadsága milyen befogadáshoz vezet el (a ritmusban feloldódik a szubjektum), milyen ontológiai struktúra jellemzi szemben a megismeréssel (a lét erodálása a képmásban), milyen időszerkezetet mondhat magáénak (az időközt, vagyis a jövő nélküli pillanatot), és végezetül hogyan illeszkedik egy szélesebb társadalmi valóságba és gyakorlatba (a kritikának köszönhetően, amely kontextualizálja anélkül, hogy függetlenségét megszüntetné). Ez a rendszer soha nem fog tételes revízió átmenni, ebben a formájában Lévinas egyetlen kimerítő esztétikai elmélete marad. A következő fejezetben azt vizsgálom meg, hogy milyen új gondolatok bukkannak fel Lévinas művészetéről való gondolkodásának horizontján anélkül, hogy egységes rendszerré építené ki őket. Mielőtt erre rátérnék, következő alfejezetben arra kérdezek rá, hogyan illeszkednek az eddigiek a Lévinas korai bölcséletének kontextusába.

A művészet elítélése – *Az idő és a másik*

A valóság és árnyéka a művészetet két szempontból ítélte el: egyrészt időszerkezet miatt, másrészt azért, mert elkötelezetlen volt a világgal szemben. A kritikának ez a visszavezető szerepe jobbra csak a második negatív vonást orvosolta, ugyanakkor talányos maradt Lévinas azon megjegyzése, hogy a létező éppen a művészet miatt nem tud a „jobb” felé elmozdulni. Ezen a ponton érdemes felidézni a tanulmány zárómondatát is, mely arra utal, hogy ennek a munkának a szándékoltan korlátozott perspektíváját a másik létezőhöz, vagyis a társszubjektumhoz fűződő viszony bevezetésével lehetne kitágítani, mert ott lehet a létet valós idejében elbeszélni.⁴⁶ A következőkben azt kívánom megmutatni, hogy a művészetnek ez a negatív időszerkezete teljes értelmét pontosan a másikhoz fűződő viszony tükrében nyeri el, ahogyan azt *Az idő és a másik* tanulmány bemutatja.⁴⁷

⁴⁵ Lévinas: A VALÓSÁG ÉS ÁRNYÉKA, 3-4 és 12.

⁴⁶ Lévinas: A VALÓSÁG ÉS ÁRNYÉKA, 12.

⁴⁷ Az 1948-as szöveg a Cahiers des Collège Philosophique első számában jelent meg, amely a *Le Choix, le Monde, l'Existence* címet viselte. 1979-ben már önálló könyv, és ekkor kapja a *Le temps et l'autre* címet. Ehhez a kiadáshoz Lévinas írt előszót is, ahol a harminc év távlatából számot vetett a szöveg bizonyos részeivel. A szövegre a továbbiakban Gulyás Péter fordításában hivatkozom: Emmanuel Lévinas: *AZ IDŐ ÉS A MÁSIK*. Ford. Gulyás Péter. *Világosság* 48/10 (2007): 33-63. A francia szöveget adott esetben a következő kiadásban idézem: Emmanuel Lévinas: *LE TEMPS ET L'AUTRE*. Quadrige, Párizs, 2001.

Az idő és a másik alaptémája a magány. Lévinas visszatér *A létezésről a létezőhöz* azon alapgondolatához, hogy a létező léte állandóan veszélyeztetett, hiszen az *il y a* mozgásában a kapocs közte és az ő léte között megszűnhet. Éppen ezért értelmeződik a létezés teherként és a létezés fenntartása a létező erőfeszítéseként. Ez a gondolat itt most nem az *il y a* elemzését vezeti be, hanem Lévinas abba az irányba indul el, hogy mi történik azzal a létezővel, akinek sikerült ezt az uralást megvalósítania, és stabilizálta létezését. Meglátása szerint ez a stabilizáció, a lét elsajátítása az oka annak, hogy a létező magányosságra van ítélve, mert ez a lét megoszthatatlanul az övé. Hiába szerzi meg és uralja létezését, vagyis nyilvánítja ki erejét, ezzel együtt be is zárja magát abba a létbe, amelyet kiszakított magának.⁴⁸ Lévinas célkitűzése itt éppen ezért az, hogy leírja: a létező ebből a magányból hogyan szabadulhat ki – vagyis hogyan szabadul meg saját lététől úgy, hogy közben nem hullik vissza a *van* semlegességébe. Ezt a szabadulást Lévinas úgy gondolja el, hogy a szubjektum olyan újdonsággal vagy mássággal szembesül, amely megtöri eredendő magányát. Az idő szempontjából ez azt jelenti, hogy fel kell mutatni olyan viszonyokat, ahol a létező saját és uralt idejébe olyan új – más – időszakmensek kerülnek bele, amelyek ennek az uralt időnek a monotóniáját felfrissítik.

A szabadulás útjai közül Lévinas hármat vizsgál meg: a látszólagosakat, megfizethetetleneket és valódiakat. Látszólagosak azok, amelyek azt ígérik, hogy a létezőt meg fogják szabadítani saját létének monotóniájától. Ilyenek az eledelek és a megismerés, ahol a létező ahelyett, hogy valami mással találkozna, és ez a más megújítaná, inkább azt, ami szembe kerül vele, a saját képére formálja át. A táplálék elveszti idegenségét, a szubjektum részévé válik; a tárgyak beilleszkednek az uralt eszközösszefüggésbe; az új ismeretek pedig a régiekkel összekapcsolódva a tudás teljességének részévé válnak. Hasonlóan: a táplálékok, a tárgyak és a tudás anticipálható, így a váltást, a kiszakadást az élő jelenből és annak modifikációiból nem képesek véghezvinni.⁴⁹

A megfizethetetlenek olyan áron kínálják a szabadulást a létező számára saját lététől, amely a létező felszámolásába kerül. Részben az *il y a* semlegességéhez kapcsolható határjelenségek, mint a lustaság és az álmatlanság, is ilyennek lennének. *Az idő és a másik* oldalain felkínált megfizethetetlen szabadulás a halál és a haldoklás. Lévinas itt éles polémiaiba kezd a *Lét és idő* gondolatmenetével. Ez a polémia röviden úgy foglalható össze, hogy vajon a halál a létező számára mint a lehetetlen lehetősége vagy mint a lehetőség lehetetlensége adódik.⁵⁰ Kritikája értelmében Heidegger a halált a jelenvalólét olyan

⁴⁸ Lévinas: *AZ IDŐ ÉS A MÁSIK*, 42–45.

⁴⁹ Lévinas: *AZ IDŐ ÉS A MÁSIK*, 47–49.

⁵⁰ Lévinas: *AZ IDŐ ÉS A MÁSIK*, 51, 6. lábjegyzet.

lehetőségeként gondolja el, amelyhez előrefutva, és amelynek tükrében önmagát megértve képes számot vetni önmagával és világban-benne-létével, és ezen számvetésben eldönteni azt, hogy a számára adott lehetőségek közül mi az, ami tulajdonképpeni módon az övé.⁵¹ Ebben az elgondolásban a halálhoz való előrefutás mint a létező olyan végső lehetősége jelenik meg, ahol még azt is képes uralni és belőle erőt meríteni, hogy egyszer ő már nem lesz. Az előrefutás éppen ezért lehetőség a lehetetlenre, lehetőség a nem-létezéssel való számvetésre. A halál ebben az értelemben még belül marad a létező magányán, hiszen anticipálható és uralható, éppen ezért Heidegger halál-felfogása Lévinas értelmezésében nem kínál semmiféle szabadulást, sőt, visszaveti a létezőt legsajátabb tulajdonképpeni létéhez.

Lévinas számára a halál a lehetőségek lehetetlenségeként jelenik meg. Ez azt jelenti, hogy a halál, a haldoklás, a szenvedés, vagyis a létező előrefutása ahhoz, hogy egyszer ő nem lesz, nem uralható folyamatként játszódik le. A létező ebben az előrefutásban azt tapasztalja, ha lehet egyáltalán a szenvedés során még tapasztalatról beszélni, hogy elveszti jogosítványait saját léte felett, hogy ő, a létező, ebben a létében felszámolódik. Heidegger jelenvalóléte képes ebben a traumában megtisztulni és visszatérni lehetőségeihez. Lévinas létezője ebben a traumában elveszti azt, ami őt létezővé teszi, elveszti létét és egyben elveszti azokat a lehetőségeket, amelyeket korábban uralt. Éppen ezért a haldoklás és a halál a lehetőségek lehetetlenségévé válik. Ez a halál-felfogás már olyan jövőt és kvázi-tapasztalatot kínál, amely nem uralható és anticipálható, éppen ezért valóban olyan újdonsággal és mássággal ajándékozza meg a létezőt, amely kiszakítja magányából és saját létében való rögzítettségéből.⁵² Mármint az egyetlen probléma ezzel a szabadulással, hogy a létező, amely szabadulni hivatott, nem képes magát mint létezőt átmenteni a szabad állapotba. A halál megszabadítja a létezőt saját lététől és magányától, de egyben meg is szünteti.⁵³ *Az idő és a másik* programja nem kevesebbet kíván véghezvinni, mint a létezőt úgy megszabadítani létének magányától, hogy közben ez a létező megmaradjon annak, ami, vagyis megőrizze identitását. A halál erre a mutatóványra nem alkalmas.

Lévinas két kiemelt viszonyban véli tetten érni a magánytól való szabadulásnak azt a formáját, amely során a létező képes magát konzerválni.⁵⁴ Ez a két viszony a nőhöz és a fiúhoz fűződő viszony. A nő olyan jövőt kínál, amit a létező ugyan nem képes uralni és

⁵¹ Lévinas: *AZ IDŐ ÉS A MÁSIK*, 50–51.

⁵² Lévinas, *AZ IDŐ ÉS A MÁSIK*, 53.

⁵³ Lévinas, *AZ IDŐ ÉS A MÁSIK*, 54–55.

⁵⁴ Ezen két kiemelt viszony előtt szót ejt arról, hogy a másikhoz, a társszubjektumhoz fűződő viszony jelenti a magány meghaladását (Lévinas, *AZ IDŐ ÉS A MÁSIK*, 57). Ugyanakkor a másik gyenge másságát itt még származtatott mozzanataként gondolja el a két kiemelt létező (a nő és a fiú) erős másságához képest.

megelőlegezni, ugyanakkor ehhez a jövőhöz kapcsolódva megőrzi identitását, vagyis léte úgy szűnik meg pusztán sajátja lenni, hogy közben ő megmarad annak, ami.⁵⁵ Hasonlóan, a fiú képes olyan lehetőségeket kínálni, amelyek nem az apa saját lehetőségei, ugyanakkor a fiún keresztül részesül bennük.⁵⁶ Lévinas elemzésében ez a két viszony plurális létként vagy létbőszörződésésként jelenik meg: a saját-lét és idő mellett felbukkan a másik léte és ideje, amely nem sajátítható ki, nem számol fel, ugyanakkor megnyílik az én létem és időm előtt. Ebben a két viszonyban megvalósul a magányból és a létezés zárványából való kitörés, és a szabadulás során a létező megmarad annak a létezőnek, amely korábban magányra volt ítélve.⁵⁷

A művészet helye és jelentősége ezen a hierarchián belül érthető meg. Ismételten: a fogalmi séma kiindulópontja az, hogy a saját-lét egyben magányos lét. Ebből a magányból a szabadulás három irányba kísérelhető meg: 1) a megismerés és a táplálkozás felé, ahol a más-lét így vagy úgy saját létté alakul át, és ezért nem vezet ki a magányból; 2) a halál felé, ahol ugyan a más nem alakul át sajátá, hiszen a haldoklás és szenvedés kvázi-tapasztalata nem szelídíthető meg, de egyben fel is számolja a saját-létet; 3) a nő és a fiú felé, ahol a férfi, illetve az apa nem képes a másikat bekebelezni vagy uralni, és mindeközben megőrzi önmagát. A kérdés az, hogy a művészet időköze, a soha-el-nem-érkező jövő hol helyezkedik el ezen a rendszeren belül. Lévinas *Az idő és a másik* oldalain nem említi a művészetet (bár idéz a Macbeth-ből), ugyanakkor *A valóság és árnyéka* záró szakaszában egyértelműen a halállal állítja párhuzamba. Mind a haldoklásban, mind a művészetben olyan tartammal szembesülünk, amely egyrészt nem nyitott a jövő felé, másrészt embertelen, harmadrészt felszámolja a szubjektumot.⁵⁸

A művészetnek a halállal való párhuzamba állítása a művészet erejét hangsúlyozza. Az eledelek és a megismerés kínálta kiutak erőtlenségük miatt bizonyultak zsákutcának: a velük való szembesülés során ezeket a létező uralma alá hajtja. Ezzel szemben a halál (és a művészet) esetében a magányból való szabadulás a létező erőtlensége miatt bukik meg, hiszen nem képes önazonosságát megőrizve benne állni ezekben a viszonyokban. Vagyis Lévinas első körben leválasztja a művészetet a tárgyokról és a tudott dolgokról, és erős pozíciót jelöl

⁵⁵ Lévinas, *AZ IDŐ ÉS A MÁSIK*, 58-60.

⁵⁶ Lévinas, *AZ IDŐ ÉS A MÁSIK*, 60.

⁵⁷ Kérdéses, hogy ez a megoldási javaslat mennyiben elfogadható. A kérdéses pontok közül itt csak egyet emelnék ki: a lényeg megőrződése a létezés átalakulása vagy többszöröződése mellett felveti azt a problémát, hogy Lévinas szerint is a létező lényege valójában létezése. Ez persze még védhető azzal, hogy itt létem őrződik meg és frissül fel, ugyanakkor pontosabban meg kellene határozni, hogy mi az, ami átalakul, és mi az, ami megmarad a nőhöz és a fiúhoz fűződő viszony során, hiszen a lényeg-létezés séma erre nem alkalmas.

⁵⁸ Lévinas: *A VALÓSÁG ÉS ÁRNYÉKA*, 11.

ki számára. Az erős pozíció világosan jelzi, hogy Lévinas nem valamiféle könnyed élményben látja a művészetet jelentőségét, ahol a műalkotás az élvezet eszközévé válik, hanem abban, hogy képes megtörni és bekebelezni azt a tudatot, amely szembekerül vele. Ugyanakkor látni kell, hogy ez egyben a művészet negatívuma is, hiszen, akárcsak a halál, nem megfelelő szabadulást kínál a létező számára saját magányából. Vagyis ugyan ellenállásával meghaladja az eledelek és a megismerés fémjelezte viszonyokat, de nem képes olyan alternatívát állítani a létező elé, amely kimenekítené őt a magányból.

Ráadásul ameddig a létező ebben az időközben tartózkodik, addig nincs rá lehetősége, hogy olyan viszonyokat létesítsen, amelyek felszámolják a magányt. Amíg a műalkotás idejében van, addig nem tud élni a nő vagy a fiú kínálta szabad jövővel. A mű (halál)labirintusa nem enged eljutni a léttöbbszöröződés eseményéhez. Ahogy Lévinas fogalmaz: „nem tud elmozdulni a jobb felé”.⁵⁹ Ebben az értelemben a művészet időközé egyben akadály a magányt felszámoló viszonyoknak. *Az idő és a másik* hivatott bizonyítani, hogy a „jobb” mint olyan létezik: ez lenne a nőhöz és a fiúhoz fűződő viszony. A létező szabadulhat a magány börtönéből. Ha ez a szabadulás nem lenne lehetséges, akkor a művészet időközé sem minősülne annyira negatívnak, hiszen a szükségszerű magányon belül a különböző zsákutcák nem lennének egyben akadályai a „jobb” felé tartó mozgásnak. Mivel a létező számára elérhető ilyen „jobb”, ezért azok a viszonyok, amelyek nem efelé mutatnak, egyben negatívvá értékelődnek át. A nő és a fiú olyan időt képes kínálni, amely megtöri a saját idő monotóniáját, a művészet ideje ezt a saját időt embertelen időközbe vezeti el, amely akadály a „valódi”, a „jobb”, a „felfrissült” időben való részesülésnek. A művészet és az időköz negatív elítélése egyenesen következik Lévinas korai bölcséletének kontextusából.

Összegzésképpen három dolgot emelnék ki. 1) A korai korszakban megszülető művészetelméleti rendszer koherensen illeszkedik Lévinas bölcséletének alapvető elemeihez. A művészetről szóló állításoknak megvan a gyökerük a korszak egyéb írásaiban: *Az idő és a másik* elmélete arról, hogyan képes a szubjektum ideje felfrissülni és más idővel gazdagodni, jelen van és meghatározza a művészet időszerkezetét is. Vagyis nem pusztán arról van szó, hogy Lévinas létrehozott valamiféle esztétikai rendszert korai korszakában, hanem ezt a rendszert saját bölcséletének keretein belül és azzal összefüggésben dolgozta ki. 2) Ez egyrészt jelenti azt, hogy amikor a szubjektum és a társszubjektum (az Ugyanaz és a Másik) közötti viszony kérdése kezd formát ölteni, akkor pontosan látható, hogy ez miféle viszonyban áll a művészettel. Ugyanakkor tekintettel arra, hogy szubjektum és a

⁵⁹ Lévinas: A VALÓSÁG ÉS ÁRNYÉKA, 11.

társszubjektum közötti viszony még nagyon messze van az etikai idegentapasztalat radikális gondolatától, így ezeknek a leírásoknak a hatóköre erősen korlátozott. A további elemzéseket megelőlegezve: sem a magány, sem pedig a jobb idő felé elmozdulás nem játszik központi szerepet a későbbiekben, vagyis megszűnik az a bölceleti környezet, amelyben a műalkotás időszerkezete leírásra és értékelésre került. 3) Éppen ezért elengedhetetlen mind Lévinas művészetéről vallott nézetei, mind bölcelete későbbi fejlődésének vizsgálata.

Az esztétika alakulása – a költészet, a Másik és a Mondás

A fejezet címében szándékosan használtam az alakulás szót egyéb lehetséges főnevek, mint fejlődés vagy átalakulás helyett. Ennek oka az, hogy igazából nem beszélhetünk sem fejlődésről, sem pedig átalakulásról, hiszen ezek feltételeznék azt, hogy a negyvenes évek végén megszülető rendszer egységes koncepció mentén változik. Erről azonban nincs szó. Ugyanakkor az sem állítható, hogy minden maradna a régiben, Lévinas tesz még új kijelentéseket a művészetről. Ezek az új állítások többé-kevésbé illeszkednek is a korábban elhangzottakhoz, ugyanakkor közös nevezőjük az, hogy a művészet tapasztalatát a másság és a másik megtapasztalásának lehetősége vagy lehetetlensége felé tolják el. Így létrejön egy fogalmilag nehezebben átlátható tér, ami a korai, érzetminőségek függetlenedésén alapuló esztétika és azt bizonyos irányokba kimozdító megjegyzések összjátékán alapul. A következő oldalakon ennek a fogalmi térnek az alakulását vizsgálom. Alapvetően két csoportba tartozó szövegekre térek ki: a kortárs költőknél, íróknál és gondolkodóknál szentelt rövid eszmefuttatásokra és a bölcséleti művekben a művészetre vonatkozó elejtett megjegyzésekre.

Proust és Leiris

Még 1947-ben, vagyis akkor, amikor az érzetminőségek függetlenségén alapuló esztétika kidolgozásra került, Lévinas elemzést írt Proust munkásságáról.⁶⁰ Ez az elemzés részben kapcsolódik ahhoz a bölcséleti alapvetéshez, amelyet Lévinas *A létezésről a létezőhöz* és *Az idő és a másik* oldalain fog elvégezni, ugyanakkor már a címe is sejteti, hogy esetleges más irányokat is feltárhat (*A másik Proust-nál/ban*). Ezek az irányok, röviden összefoglalva, az irodalomban megjelenő másság és az irodalom mint másság gondolata körül forognak. Lévinas első körben visszaautasítja azokat a kritikákat, amelyek Proust-ban pusztán leíró pszichológust vagy leíró szociológust láttatnak; és ráadásul egyben idejétmúlt pszichológusként vagy szociológusként utalnak rá.⁶¹ Ezzel szemben rámutat, hogy az irodalom létmódja különbözik a tudományos fejtegetésektől, és éppen ezért nem merül ki a pszichológiai vagy szociológiai állítások igazságértékében. Olyan érvelés keretében, amely *A valóság és árnyéka* létkettőződés gondolatáig mutat előre, Lévinas azt hangsúlyozza, hogy az irodalomban a tárgyak, állapotok, személyek megsokszorozódnak, és többféle lehetséges értelmezésre esnek szét, ellentétben a tudományos szöveg egyértelműségével.⁶²

⁶⁰ Emmanuel Lévinas: *L'AUTRE DANS PROUST. Deucalion* 2 (1947): 117-123. A szövegre a NOMS PROPRES oldalszámait alapján hivatkozom.

⁶¹ Lévinas: *NOMS PROPRES*, 117-118.

⁶² Lévinas: *NOMS PROPRES*, 119-120.

A döntő fordulat az érvmenetben akkor következik be, amikor a Lévinas a megkettőződésnek vagy sokszorozódásnak ezt a gondolatát hangsúlyosan átviszi az (elbeszélői) éntre is. Nem pusztán a dolgok és a tájak veszít el állandóságukat, hanem Proustnál az irodalmi elbeszélésben, a pontos pszichológiai és pszichofizikai leírások ellenére, maga az én is úgy szembesül állapotaival, mintha azok nem hozzá tartoznának. Az én a leírásban elidegenül testétől és lélekállapotaiktól, nem saját magával, hanem valaki mással szembesül. A másságnak ez a tapasztalata nem pusztán az éntek önmagával való szembesülésében következik be, hanem, ahogyan Lévinas érvel, az egész világgal való találkozás során ez a világ nem független, lehorgonyzott egészként jelenik meg, hanem olyan világgént, amely a másiktól, a másságról (Albertine-éről vagy a nagymamáéról) beszél.⁶³ Ezen a ponton írja le, 1947-ben, Lévinas az a mondatot, hogy: „Az eltűnt idő nyomában a belső élet (*vie intérieure*) születését beszéli el a másik mássága iránt érzett olthatatlan szomjúság felől”.⁶⁴ Ez a meglátás vezet el a tanulmány zárógondolatához, ahol Albertine másságnak keresése, hiánya és az ő halála egyben a szerelemben (*eros*) megalapított társas lét leírásává válik. Lévinas a tanulmány végén valójában összefoglalja álláspontját a plurális létezésről, ahol a másik mássága pontosan az én magányomat oldja fel.⁶⁵

Úgy gondolom, a másságnak ez a kezelése teszi nagyon izgalmassá ezt a korai szöveget. Egyrészt, bár bizonyos elemei *A valóság és árnyéka* felé mutatnak, a szöveg azon radikális gondolatából, hogy az irodalmon a másik másságának keresése út át, semmi nem kerül be a későbbi munkába, holott *A valóság és árnyéka* idézi Proust-ot, de pusztán a regény időszerkezetének szempontjából.⁶⁶ Ennek oka vélhetően az, hogy Lévinas maga sem látja tisztán, hogy a másik másságának ezt a megjelenését minek tulajdonítsa: arról van-e szó, hogy ez az irodalomnak sajátos eleme, amely minden irodalmi műhöz hozzá tartozik, és egyben talán a művészetre magára is kiterjeszthető jellemző, vagy pedig mindösszesen Proust regényének a témája. Az irodalom maga lenne a másik másságának keresése, vagy Proust írja le ezt egyébként egy irodalmi mű keretein belül? Úgy vélem, hogy jelen esetben a második értelmezés helytálló. Ez a Proust tanulmány ritmusából következik: míg kezdetben Lévinas határozottan a regények irodalmi működéséről kíván beszélni, hiszen ez lesz Proust rehabilitációjának alapja, addig a szöveg vége felé Proust már úgy tűnik fel, mint az a megfigyelő, aki éles szemével pontosabban látta és értette meg a társas lét alapszerkezetét

⁶³ Lévinas: NOMS PROPRES, 120-121.

⁶⁴ Lévinas: NOMS PROPRES, 121.

⁶⁵ Lévinas: NOMS PROPRES, 122-123.

⁶⁶ Lévinas: A VALÓSÁG ÉS ÁRNYÉKA, 10.

mint bármelyik pszichológus vagy szociológus. A fentebbi idézetben is *Az eltűnt idő nyomában* nem a másik keresésének eseménye vagy tapasztalata, hanem pusztán elbeszélése (*récit*). Vagyis a másik mássága megmarad az irodalomban leírt tapasztalatnak, és nem válik az irodalom tapasztalatává.

Az útkeresésnek ez a bizonytalansága olvasható le az 1949-es, Michel Leiris *Biffures* írásáról szóló recenzióról is.⁶⁷ Leiris művének alapötlete a szavak különböző jelentéseinek elmozgatás és olyan asszociációs hálók létrehozása volt, amely nem igyekszik a szavak jelentését meghatározni, hanem szemantikai vagy akusztikai kapcsolódások segítségével éppenséggel bizonytalanságban tartja. A szónak nem a jelentése válik fontossá, hanem azok a nem-jelentésbeli összefüggések, amelyek a hangzáson keresztül más szavakkal, más hangzásokkal összeköthetők. Leiris ezen eljárás módja visszaautal a szürrealista mozgalomra, amelynek korábban egyébként hivatalosan is tagja volt. Lévinas érdeklődése Leiris iránt érthető. A jelentéseknek ez a felszabadítása, a hangzás és ezáltal a jelölő előtérbe kerülése olyan tendencia, amely a *Biffures* szövegeit egyben az érzetminőségek függetlenségén alapuló esztétika egyik lehetséges iskolapéldájává teszik. Így az sem meglepő, hogy Lévinas a gondolatmenet egy adott pontján Leiris eljárását a modern festészettel és annak variabilitásával hozza összefüggésbe.⁶⁸ A korai esztétika tükrében ezek abszolút rokonjelenségeknek számítottak, hiszen mindkettőben az érzetek leválása figyelhető meg a jelentésről vagy bármiféle világiságról. Az újdonságot itt egy kusza érvmenet fogja jelenteni. Lévinas egyrészt szembeállítja a látást a hangzással, második lépésben pedig a művészetben megszülető látványt és hangzást az emberi hanggal. Az első szembeállításnak még az a célja, hogy a hangzás primátusát jelentse ki a látvány felett: annak ellenére, hogy minden érzetminőség esetében fennáll annak a lehetősége, hogy leváljék az érzékelésről, Lévinas itt úgy véli, hogy ez a hangzás esetében jóval egyértelműben adott, mint a látványéban, hiszen a hang kevésbé utal vissza a dologra, mint annak látványa. Második lépésben Lévinas a hangzásnak ezt a primátusát kivonja a művészetből, és átvezeti az élőbeszédre, ahol az élőbeszéd már a művészet mint látvánnyal és hangzással fog szembeállni. Az élőbeszéd, és nem a művészet, lesz az a hely, ahol a hang teljesen kiszakad azokból a viszonyrendszerekből, amelyek a világ leképezéséhez kötnék, az élőbeszédben elhangzó hang jelenti a hangzás

⁶⁷ Emmanuel Lévinas: LA TRANSCENDANCE DES MOTS. A PROPOS DES "BIFFURES" DE MICHEL LEIRIS. *Les Temps Modernes* 44 (1949): 1090-1095.

⁶⁸ Lévinas: LA TRANSCENDANCE DES MOTS, 1091-1092.

valódi transzcendenciáját. A másik hangja, szemben bármiféle egyéb hangzással, valóban *túl* van a világon.⁶⁹

Lévinas a gondolatmenetet a kifejezés oldaláról egészen addig kifuttatja, hogy az élőbeszédben megszólaló én nem a világhoz, szavakhoz, gondolatokhoz képest helyezi el önmagát, hanem a másikhoz képest. Vagyis megelőlegezi azt a gondolatot, hogy a másikhoz fűződő viszonyom a nyelvben tudatosul: a megszólításban, az élőbeszédben olyan viszonyra lépek vele, ahol nem lehet kétséges számomra az ő léte, hiszen éppen őrá irányulok.⁷⁰ Az élőbeszédnek ez a kulcsszerepe egészen a Mondás fogalmáig mutat előre, és ebből a szempontból nagyon lényeges, hogy ezt a típusú hangot Lévinas egyértelműen a művészettel szemben határozza meg. Az esszé végkicsengése, hogy bár Leiris érzékeny az érzetminőségek függetlenedésére, ugyanakkor nem látja tisztán az élőbeszéd elsőbbségét mindazon hangzásbeli játékokhoz képest, amelyeket könyvében bemutat, arra utal, hogy itt Lévinas a bontakozó etikai gondolatot és a másik másságát a művészettől függetlenül kívánja kezelni.⁷¹

Mindkét korai tanulmányban megfigyelhető, hogy a másik másságnak gondolata valamiféleképpen felbukkan a művészet problémájával kapcsolatban. Proust esetében ez olyan koncepcióhoz fut ki, ahol felsejlik annak lehetősége, hogy az irodalom a másik másságának tapasztalatává váljék, de ez a lehetőség kiaknázatlanul marad, és az irodalom a másság megtapasztalásának elbeszélésévé válik. Leiris esetében ez az elválás még hangsúlyosabb: a másik hangjának transzcendenciája éppenséggel a művészet és a benne függetlenedő érzetminőségekkel szemben határozódik meg. Vagyis bár a másik problémája felbukkan, semmiképpen sem állítható az, hogy a művészethez kapcsolódik.

Blanchot

Azokat a szövegeket, amelyek az 1960-as évek végéig tartó időszakot lefedik, bizonyos mértékig a másik és művészet közötti lehetséges közeledés kérdése uralja. A probléma Lévinas Blanchot-ról írott két szövegében élesedik ki. Az 1956-os, *A költő tekintete* című tanulmányban már érezhető ez az elmozdulás.⁷² Lévinas megkísérli összegezni azt a különbséget, amely Heidegger és Blanchot elgondolásában a művészet szerepére vonatkozik. Ez a különbség, Lévinas értelmezésében, abban áll, hogy míg Heidegger esetében a művészet

⁶⁹ Lévinas: LA TRANSCENDANCE DES MOTS, 1093-1094.

⁷⁰ Lévinas: LA TRANSCENDANCE DES MOTS, 1094.

⁷¹ Lévinas: LA TRANSCENDANCE DES MOTS, 1095. A Leiris tanulmány erősen dekonstruktivista értelmezéséhez, amely pont az élőbeszédnek ezt a mozzanatát hagyja figyelmen kívül, lásd: Isobel Armstrong: THE RADICAL AESTHETIC. Blackwell, Oxford, 2000, 91-95.

⁷² Emmanuel Lévinas: BLANCHOT / LE REGARD DU POÈTE. *Monde Nouveau* 98 (1956): 6-19. A szövegre a SUR MAURICE BLANCHOT oldalszámai alapján hivatkozom.

még az igazság feltárulásának kiemelt helye, és egyben lakhatóvá teszi a világot, addig Blanchot szerint a művészetnek nincs ilyen szerepe, hanem éppenséggel a világ elhomályosulásának, szétesésének a helye, ahol a megragadhatatlan semleges vagy külső bejelenti magát.⁷³ Ez az ellentét egyben megfeleltethető Lévinas álláspontjának is, aki *A valóság és árnyéka* tanulmányban hasonló kritikáját adta a heideggeri művészetfogalomnak. Úgy gondolom, még akkor sincs nézetkülönbség Blanchot és Lévinas között, amikor az utóbbi rámutat, hogy az előbbi a külső (semleges, *il y a*) megjelenését alapvetően a költői nyelvhez és az írás (*écriture*) eseményéhez köti.⁷⁴

Blanchot álláspontjának lassú eltérítése akkor kezdődik, amikor Lévinas megkísérli az írásnak ezt az eseményét etikai szempontból átértelmezni. Ennek az átértelmezésnek kiindulópontja az, hogy Blanchot az irodalomban és a művészetben annak lehetőségét látja, hogy a világ mind teljesebb meghódítása során emlékeztessen arra, hogy a létezőnek ez az uralma a biztosítékok ellenére kitett a semleges, a külső munkájának, vagyis bármikor összeomolhat, és az értelmetlenségbe visszahullhat.⁷⁵ Ez az emlékeztetés, a semleges tere, amely az írás eseményében megszületik, olyan tér, amelyik már ez után az összeomlás után van, és éppen ezért sokkal valódibb, mint bármiféle értelemben vett világ, amely még kitett a semleges munkájának. Blanchot ezen az autentikusságon kívül nem kívánt mást a semlegesnek ehhez a teréhez kötni. Ezzel szemben Lévinas továbbmegy, és olyan értelmezést ad, ahol a külsőnek a munkája egyben valamiféle társadalmi igazságtétel helyévé is válik. Az úr-szolga dialektikáját is mozgósítva az írás etikai átértelmezését próbálja meg végrehajtani, ahol az irodalom lebontja a világot, és így olyan teret hoz létre, amely nem tartozik senki uralma alá. Lévinas értelmezésében, ha Blanchot ezt nem pusztán a külsővel való komolytalan játéknak kívánja látni, akkor ezt a teret a szolgák elégtételének helyeként kell elgondolnia, olyan helynek, ahol az urak hatalma megszűnik, és lehetővé válik az egyes egyének éhének és szomjának oltása. A katasztrófa eltörli a világot, de vissza is vezet az egyes egyének, a másik szenvedéséhez: „ugyanakkor az éhség egyszótagúságában, a nyomorban, ahol a házak és a dolgok visszatérnek anyagi funkciójukhoz, a minden horizontot nélkülöző élvezetben, az ember arca fénylik”.⁷⁶

Bár a másik-tematika itt fogalmilag nem jelenik meg, azt gondolom, kevés kétség férhet ahhoz, hogy Lévinas itt Blanchot egész életművét etikai irányba kívánja elvinni. Olyan

⁷³ Lévinas: SUR MAURICE BLANCHOT, 9-14.

⁷⁴ Lévinas: SUR MAURICE BLANCHOT, 14-18.

⁷⁵ Lévinas: SUR MAURICE BLANCHOT, 20-21.

⁷⁶ Lévinas: SUR MAURICE BLANCHOT, 25.

értelmezést igyekszik adni az irodalom, az írás eseményének, ahol az etikai viszonyok éppenséggel a világnak az írásban való tagadásával válnak lehetővé. Ezt az értelmezést csak erősíti, hogy Lévinas a szöveg végén az igazságosságnak (*justice*) az igazsággal (*vérité*) szembeni elsőbbségét hangsúlyozva a Bibliára hivatkozik.⁷⁷ Lévinas mintha egyben korábbi írásainak egyik alaptételét is sutba dobná: az irodalom, amit Blanchot-n számon kér, majdhogynem az elkötelezett – forradalmi – irodalom kategóriájába tartozik. Ezen nem változtat túl sokat az, hogy ez az elkötelezettség nem a világgal, hanem az egyes emberekkel szembeni elkötelezettség, mert a vonatkozás, a tett igénye olyan mértékben hatja át a gondolatot, hogy a világtól vagy a léttől való semmiféle elemelése megszelídíteni nem tudja. Vagyis az a művészet, amelyik a negyvenes évek végén még a másik tapasztalatától élesen elváló terület volt, itt irodalomként az etikai viszony belépőjévé válik.

Mármost ez a koncepció tíz évvel később módosul, a forradalmi gondolat kikerül belőle, de az irodalom és a másik közötti kapcsolat lehetősége megmarad. A *Critique* folyóirat 1966 júniusában tematikus számban foglalkozott Blanchot írásaival, Starobinski, Foucault és de Man mellett Lévinas is helyett kapott benne, és a *L'attente l'oubli* regényt elemezte.⁷⁸ Lévinas a tanulmányának *A szolga és az ő ura* címet adta, ez a választás még mintha visszautalna Lévinas korábbi írására, de itt már a leíró és a költői nyelv közötti különbséget jelöli. Lévinas ismételten hangsúlyozza, hogy Blanchot számára a költészet, a költői nyelv nem abban áll, hogy valamiféle értelemmel rendelkezik, hogy valamiféle értelmet fejez ki. Ha így lenne, akkor a Hegelnek tulajdonítható gondolat, hogy a költészetnek (vagyis a művészetnek) fel kell oldódnia a filozófiában, mint az értelemnek világosabb és teljesebb kifejeződésében, nehezen lenne vitatható. Blanchot (és Lévinas) fenntartja azonban annak nyelvnek a lehetőségét, amelyet adott esetben művészetnek vagy költészetnek lehet nevezni, amely visszautasítja a gondolat és a világ kifejezésére irányuló kezdeményezéseket, és olyan eseménnyé válik, ahol a nyelv felszabadul a ráerőltetett jelentéses szerkezet alól.⁷⁹

Ez a gondolatmenet, hasonlóan az előző tanulmányhoz, a két gondolkodó közös platformját hivatott megteremteni. Lévinas ezt követően fog neki a *L'attente l'oubli* elemzésének, ahol arra mutat rá, hogy a műben a szereplők önazonosága, a lassú ismétléseken, a tömör párbeszédiken és a sorozatos ellentmondásokon, cáfolatokon keresztül, felbomlik. Ez a felbomlást Lévinas nem habozik etikailag értelmezni, mint a másikkal való találkozást.

⁷⁷ Lévinas: SUR MAURICE BLANCHOT, 26.

⁷⁸ Emmanuel Lévinas: LA SERVANTE ET SON MAÎTRE. *Critique* 22 (1966): 514-522.

⁷⁹ Lévinas: LA SERVANTE ET SON MAÎTRE, 516-517.

A beszélgetőtársak a könyv oly nyugodt, sokszor vidám és diadalmas második felében ahelyett, hogy magukkal törődnének, megtagadják identitásukat, de el nem vesztik, kibújnak önmagukból mint pillangó a bábójából, levetik mint egy ruhát, hogy azonnal visszavegyék, ellépnek maguktól, hogy a Másikkal találkozzanak, elhagyják, visszatérnek, önmaguktól megfosztva, önmaguk előtt (mennyi új viszony önmaga és önmaga között) ezen a szétterülő saját magukon találnak egy ajtót, ami a léten túlra nyílik, és azon megfogalmazás szerint, amely összefoglalja az egyenlőséget, az igazságosságot, a simogatást, a kommunikációt és a transzcendenciát, nos e pontosságáért és könnyedségért csodálandó megfogalmazás szerint a beszélgetőtársak: 'együtt vannak, de még nem' (*sont ensemble, mais pas encore*).⁸⁰

Lévinas hangsúlyozza, hogy az én és a másik közötti viszony, ami itt megszületik, nem pusztán leírt viszony. Nem arról van szó, hogy Blanchot egy találkozást beszél el, hanem arról, hogy a párbeszéd szétaprózódásában, magában a nyelvben születik meg ez a kapcsolat. Blanchot számára, ahogyan Lévinas jelzi is, ez megmarad a nyelv működésének, ellenben Lévinas számára ez az etikai viszony kiindulópontjává válik. A költői nyelv ellentmondásosságában és visszakozásában a vágy mozgását látja, amely nem érheti el tárgyát. Ehhez kapcsolódva hosszú lábjegyzetben részletezi, hogy nem a különböző morális tartalmak miatt születhet meg ez az etikai értelmezés, hanem azért, mert a költészet képes megtörni a fogalmi-leíró nyelv működését; továbbá, hogy ezt a törés nem pusztán esztétikai esemény. Ezen a ponton a költészetet már magától a művészettől is elválasztja, és a prófétálással rokonítja.⁸¹ Vagyis itt a költészet etikai jellege két forrásból táplálkozik: egyrészt a kijelentő és leíró nyelv struktúráinak megdöntéséből, másrészt pedig az inspiráció fogalmából, amely a prófétai ihletettséggel rokonítja.

E kettő közül a kijelentő és leíró nyelv struktúráinak megdöntése lesz a fontosabb. Lévinas a következő fogalmi sort állítja fel: „bevezetni valamiféle értelmet a Létbe nem más, mint az Ugyanaztól a Máshoz, az Éntől a Másikhoz fordulni, és ez nem más, mint jelet adni, mint lebontani a nyelv struktúráit”.⁸² Ebben a mondatban egymás mellé kerül az Ugyanaz kimozdulása a másik felé, és az a beszéd (írás), amely a nyelv ellenében valósul meg. Lévinas érve szerint a nyelv struktúrái egyben akadályai a másakra való ráeszmélésünknek. Így a költői nyelv azon esztétikai tartaléka, amely megkülönbözteti a hétköznapi beszélt nyelvtől és a filozófiától, vagyis hogy leíró szerepétől megválva képes a jelölők független játékvá válni, és amely Blanchot esetében még ontológiai értelmezést nyer, itt már etikai funkcióval bír. Azáltal, hogy a rögzült értelmekeket lebontja, teszi lehetővé a nyelv az etikai értelem bevezetését. Nem véletlen, hogy itt a *sens* szó jelöli ezt az értelmet, amely egyben irányt is jelent, vagyis Lévinas olyasfajta értelemet kér itt számon a nyelven, amely nem szemantikai

⁸⁰ Lévinas: LA SERVANTE ET SON MAÎTRE, 519.

⁸¹ Lévinas: LA SERVANTE ET SON MAÎTRE, 520, 2. lábjegyzet.

⁸² Lévinas: LA SERVANTE ET SON MAÎTRE, 521.

tartalom, hanem az ének a másik felé fordulása, a másakra irányulása. A beszéd értelme az, hogy a másik felé fordul.

Ezzel a szöveggel majdhogynem egy időben (1966-ban és 1967-ben) született még két olyan írás, amelyek, ugyan más-más irányban, de szintén erről az átértelmezésről tanúskodnak. *A Roger Laporte és a néma vég hangja* című tanulmányban Lévinas ismét az irodalom eseményéről gondolkodik.⁸³ Blanchot-ra is hivatkozva érvel, hogy ebben az eseményben a lét nyugtalanító, személytelen és semleges mozgása fejeződik ki. Ez a mozgás egyben elgondolható önmagunkból való kilépésként, az Ugyanaznak a Mással való szembesülésésként.⁸⁴ Ezen a ponton a Más még nincs specifikálva, akár a Blanchot-féle semleget is jelölheti. Az írás zárógondolatában azonban, amikor szembeállítja a leíró és a gondolkodást kiszolgáló nyelvet az irodalmi nyelvvel, Lévinas ismételten átértékeli a Más jelentését. „A nyelv vajon érzékelésbe forduló megfigyelés vagy közeledéssé váló érintkezés? Megnyilatkozás és feltárulás vagy kommunikáció és a felebarát (közeliáll – *prochain*) közelsége, olyan etikai esemény, amely nem vezethető vissza a feltáráshoz?”⁸⁵ Itt a nyelv már nem a meghatározatlan Mással való semleges kapcsolat, hanem a másikhoz fűződő etikai viszony.

Ezzel szemben, *A Penelopé avagy a modális gondolkodás* című írásában Lévinas Jeanne Delhomme könyvét recenzeálva ugyan ismételten az irodalom és a másik közötti átjárás lehetőségéhez jut el, de másként értelmezi.⁸⁶ A modális gondolkodás, mint a lehetséges lét formáinak elgondolása, egyben a szigorúan a világhoz vagy a valósághoz kötött gondolkodás meghaladása is. Lévinas ezt a világtól való menekülésnek nevezi. Összehasonlítva a tiszta költészettel vagy tiszta festészettel, és tekintettel arra, hogy a modális gondolkodásban a gondolat leválik a valóságról, ahogyan a hang és a szín elválik a tárgytól, ez a fajta tevékenység értelmezhető egyfajta tiszta vagy non-figuratív gondolkodásként is. Így a modális gondolkodás egyben rokonítható Blanchot munkásságával és a költői nyelvben a semleges állandó fenyegetésével.⁸⁷ Lévinas miután kimutatta a modalitás és a költői (az irodalom) közötti átmenet lehetőségét, ismételten azzal zárja a recenziót, hogy felvillantja a másik etikai jelentősége felé vezető irányt.

⁸³ Emmanuel Lévinas: ROGER LAPORTE ET LA VOIX DE FIN SILENCE. *La Nouvelle Revue Française* 12 (1966): 1085-1088. A szövegre a NOMS PROPRES oldalszámai alapján hivatkozom.

⁸⁴ Lévinas: NOMS PROPRES, 106-107.

⁸⁵ Lévinas: NOMS PROPRES, 108.

⁸⁶ Emmanuel Lévinas: PÉNÉLOPE OU LA PENSÉE MODALE. *Critique* 23 (1967): 1032-1038. A szövegre a NOMS PROPRES oldalszámai alapján hivatkozom.

⁸⁷ Lévinas: NOMS PROPRES, 62-63.

A lét elhagyása [...] nem szélsőségesen többértelmű vagy talányos-e; és ez a talány nem kölcsönöz-e Jeanne Delhomme vállalkozásának olyan jelentést, amely meghaladja a szerző eredeti döntését? Az a modalitás, amelyet kifejt, talán nem egyrészt a menekülés, a játék és a felelőtlenség szabadsága, valamint a nem-szabadság látszatába burkolódzó áldozat nagyvonalúsága, a játék felelőtlenségéhez hasonlósága, a saját kezdeményezésein túl, vagyis a többiekért felelős teremtmény elhivatottsága között áll-e, amely így kívül vagy túl helyezkedik el a léten? A másikhoz fűződő viszonyt nem olyan terminusokkal kell-e elbeszélni, amelyek különböznek a más negativitásától?⁸⁸

Itt azt látjuk, hogy Lévinas érzékeli a két terület (modális gondolkodás és költői nyelv, valamint a másikhoz fűződő viszony) közötti kapcsolatot, de itt nem az átjárást hangsúlyozza, hanem igyekszik elhatárolni a kettőt egymástól.

Az a fordulat, ami itt Lévinas művészetéről (költészetéről) való gondolkodásában végbemegy négy pontban foglalható össze. 1) Tovább él az érzetminőség függetlenségén alapuló korai művészetelmélet esztétikai eleme, amely a művészetet a gondolkodás, a tudás rendjével való szembenállásban jelölte meg. 2) Ez a gondolat Blanchot munkásságában leli meg tágabb kontextusát, ahol az írás és az irodalom működési módjaként kerül meghatározásra, és az *il y a*, a semleges vagy a külső eseményként értelmeződik. 3) Lévinas, hol kimondottan, hol kevésbé egyértelműen, megkísérli a külsőnek ezt az eseményét etikailag elgondolni, vagyis részben megszüntetni semlegességét, valamint az én és a másik közötti viszony konstitutív elemeként tekinteni rá. 4) Ugyanakkor ez a döntés semmiképpen sem tekinthető véglegesnek, hiszen ezekben a rövid szövegekben sem tudja a szerző teljes egészében eldönteni, hogy melyik változat mellett tegye le a voksát. Az írás ugyanaz lenne, mint a másik megszólítása? Az irodalom (és a művészet) etikai viszonyulása-e, vagy sem?

Művészet a bölcséleti főművekben

Ezek a kisebb recenziókban megfigyelhető elmozdulások, vagyis a másik és a művészet tapasztalata közötti lehetséges hasonlóságok és különbségek tétova keresése, megtalálható a két bölcséleti főműben is. A *Teljeség és Végtelen* 1961-ben jelent meg, pontosan a két Blanchot tanulmány között, míg a *Másként mint lenni* 1974-ben (bár annak a fejezetnek a magja, amely itt elsősorban tárgyalásra kerül, már 1971-ben napvilágot látott).⁸⁹ Ebben a két szövegben olvasható megjegyzések fontossága abban rejlik, hogy a recenziókkal ellentétben Lévinas itt bölcséletének alaptételei felől közelít a művészet kérdéséhez, nem pedig az egyes szerzők kapcsán felmerülő problémákra reflektál, és ez rendszerezettebb kifejtést tesz lehetővé.

⁸⁸ Lévinas: NOMS PROPRES, 64.

⁸⁹ A *De l'intentionnalité au sentir* fejezet első változatának megjelenési helye: Emmanuel Lévinas: LE DIT ET LE DIRE. *Le Nouveau Commerce* 18-19 (1971): 19-48.

A *Teljesség és Végtelen* oldalain a művészet marginális szerepet játszik.⁹⁰ Azok a helyek, ahol említésre kerül, összességében még *A valóság és árnyéka* koncepcióját viszik tovább, és nem mutatnak semmiféle affinitást a másik, az irodalom és a művészet lehetséges összefüggéseivel. Erről tanúskodik az, hogy az arc kifejeződésének leírása során az emberi arc elevenségét, ami abban áll, hogy választ vár és folyamatosan felülírja azokat a sémákat és tartalmakat, amelyek rögzítenék, nos ezt az elevenséget Lévinas a képmás semlegességével szemben határozza meg.

A kifejeződésben egy lét önmagát jeleníti meg, miközben segédkezik megnyilvánulásában, s ezáltal feleletigényt támaszt velem szemben. A segédkezés nem a képmás *semlegese*, hanem sürgetés, amely a nyomorúságán és a Fenségén keresztül ér el engem. Hozzám beszélni annyi, mint minden pillanatban meghaladni azt, ami szükségképpen plasztikus minden megnyilvánulásban. Arcként megnyilvánulni annyi, mint felülírni a megnyilvánult és pusztán fenomenális formát, a megnyilvánulásra visszavezethetetlen módon mutatkozni, hasonlóan a szemtől szembe egyenességéhez, meztelenül, bármiféle képmás közvetítése nélkül, vagyis nyomorultul és éhesen.⁹¹

Bár a művészet explicite itt nem hangzik el, a képmás fogalma korábban a művészet ontológiai meghatározásának alapeleme volt. Így az arc elevenségének a képmás semlegességével történő szembeállítás egyértelműen kívül hagyja a művészetet az etikai viszonyok körén.

Ugyanezt a tendenciát mutatja egy másik hely is, ahol Lévinas az etikai viszonyt a misztikus részesüléstől szeretné elválasztani. Hasonlóan a negyvenes évek végén írott szövegekhez, a költészet is egyfajta misztikus részesüléseként kerül meghatározásra, mert a tudat, amikor a költeménnyel kapcsolatba kerül, akkor feloldódik annak ritmusában. Ez a gondolatmenet teljes egészében az érzetminőségek függetlenségén és szabad játékán alapuló esztétika koncepcióját viszi tovább. Lévinas a költeményben passzívan bevonódó tudat jelenségét arra használja fel, hogy vele kontrasztba állítva értse meg azt, hogyan képes az én akkor is énné megmaradni, amikor a másik arcával szembesül.

Semmilyen félelem, semmilyen reszketés nem tudja megváltoztatni a kapcsolat szakaszosságát megörző és az egybeolvasztásnak ellenálló viszony egyenességét, amikor a válasz nem keres kibúvót a kérdés alól. A költői tevékenységgel szemben, amikor e megoly tudatos tevékenység a tudaton kívül olyan hatásokat eredményez, amelyek körbefonják és ritmusosan elringatják e tevékenységet, amikor a cselekvést magával ragadja az általa életre keltett mű, és a művész, Nietzsche kifejezésével élve, dionüszoszi módon műalkotássá válik, – e tevékenységgel szemben áll a nyelv, mely minden pillanatban szakít a ritmus ígétetével, és nem engedi, hogy a kezdeményezés pusztá szereppé váljon.⁹²

Az etikai viszony nem olyan nyelvi viszony, amely elbódítja a tudatot, így ellentétben áll azzal a zeneiséggel, ami a költészetben megvalósulhat.

⁹⁰ Robert Eaglestone: *ETHICAL CRITICISM. READING AFTER LÉVINAS*. Edinburgh University, Edinburgh, 1997, 111-125.

⁹¹ Lévinas: *TELJESSÉG ÉS VÉGTELEN*, 166. A fordítást módosítottam, vö: Lévinas: *TOTALITÉ ET INFINI*, 218.

⁹² Lévinas: *TELJESSÉG ÉS VÉGTELEN*, 169. A fordítást módosítottam, vö: Lévinas: *TOTALITÉ ET INFINI*, 222.

Lévinas a *Teljesség és Végtelen* lapjain egyszer lábjegyzetben hivatkozik *A valóság és árnyéka* tanulmányra. Itt a művészet időközének embertelen szerkezete, az elérkezni nem tudó idő áll szemben az etikai viszony plurális és dinamikus idejével.

Sohasem tételeződnék önmaguk okaiként – ez megfosztaná őket minden fogékonyságuktól és aktivitásuktól, mindegyiket saját belsőjébe zárná, és elszigetelné, mint a lét hézagaiban élő epikureus isteneket, vagy a művészet időközében megmerevedett isteneket, akiket örökre az intervallum peremén, egy soha be nem következő jövőndő küszöbén hagytak, vagy mint szobrokat, amelyek üres tekintettel bámulnak egymásra, vagy bálványokat, amelyek Gügüsszel ellentétben kitárulkoznak, de maguk nem látnak. Az elkülönülésre vonatkozó elemzéseink más perspektívát nyitottak.⁹³

Lévinas ismételtelen arra használja fel a korai művészettel foglalkozó tanulmányának konklúzióit, hogy saját gondolatmenetét az arcról és az etikai viszonyról határozottabban kontúrozhassa.

Mind a három fentebbi hivatkozás ugyanazt a koreográfiát követi. Nagyon tömören kiemel egy jelenséget a művészetre vonatkozó korai reflexiókból, és ezt a jelenséget úgy határozza meg, mint ami a művészetnek igen, de az arcnak és a másikhoz fűződő viszonynak hangsúlyosan nem sajátja. Továbbá az is látható, hogy 1961-ben még semmiféle utalás nem történik sem Blanchot-ra, sem az irodalomra, holott öt évvel vagyunk az után a tanulmány után, ahol Lévinas az irodalomban a forradalmi igazságosság és a másikhoz fordulás lehetőségét látta. Mindezek tükrében az állítható, hogy az erjedés, amely Blanchot hatására Lévinas irodalomról (és művészetről) való gondolkodásában megindul, teljes egészében kívül marad a *Teljesség és Végtelen* gondolatmenetén.

A *Másként mint lenni* oldalain ez a helyzet megváltozik. Lévinas a könyv gondolatmenetének hangsúlyos pontján, a Mondás (*Dire*) és Mondott (*Dit*) viszonyának tárgyalása során nyúl vissza a művészet kérdéséhez, és kidolgozott választ ad rá. A Mondás és a Mondott fogalom pára azért megkerülhetetlen, mert a másikhoz fűződő etikai viszony nyelvi komponensének leírása ezen alapszik. Lévinas a nyelvi megnyilatkozásokat két jellemzőjükre igyekszik szétválasztani. Az egyik, a Mondott, bármiféle megnyilatkozás tágan értelmezett tartalma: a világ azon tényállásainak, tárgyainak, folyamatainak a tükröképe, amit a megnyilatkozás rögzít, és ebbe beletaroznak olyan jellemzők is, mint a hangunk ereje vagy egy jellegzetes hanghordozás, amely szintén közlésértékkel bír. Ebben az értelemben a Mondott az, amit és ahogyan mondunk, esetleg megengedőbben, az, amit és ahogyan öröklött nyelvünk mondat velünk. Lévinas ezen Mondott mellett rögzíteni kívánja a megnyilatkozásnak egy másik elemét. Ez a másik elem arra vonatkozik, hogy a megnyilatkozás mindig céloz valakit, mindig valakinek szól. Minden egyes

⁹³ Lévinas: TELJESSÉG ÉS VÉGTLEN, 186. A fordítást módosítottam. A hivatkozás a magyar fordításból kimaradt, vö: Lévinas: TOTALITÉ ET INFINI, 247.

megnyilatkozásban, még a közlés bármiféle tartalma előtt szükségszerűen bele van írva az a pluralitás, hogy ez egyben a másik felé fordulás. A létezőnek a megnyilatkozásban ezt a felnyílását a másikra nevezi Lévinas összefoglalóan Mondásnak, és a Mondást pontosan olyan eseménynek tartja, ahol az én számára saját tettében (saját megnyilatkozásában) válik megkérdőjelezhetetlenné, hogy létezése plurális, hiszen a másikhoz beszél.⁹⁴

Természetesen a mű egyik fő kérdése az, hogy pontosan mi a viszony a megnyilatkozás eme két komponense között. Mennyiben etikai a megnyilatkozás, hiszen Mondás, és mennyiben leíró és tárgyiasító, hiszen Mondott? Hogyan alakul a Mondás Mondottá és hogyan törheti át a Mondás a Mondottat? A művészet, maga is mint tágan felfogott megnyilatkozás, ezen a rendszeren belül fogja elnyerni azt a helyet, amely egyben etikai státusát is meghatározza. Ennek a meghatározásnak kulcsmozzanata az, hogy Lévinas magát a Mondottat is két részre bontja. Ennek a megosztásnak a célja az, hogy a Mondott képes legyen helyel-közzel teljesen lefedni a világot és egyben annak létét. A Mondott egyrészt megnevezi a világ elemeit, konstellációkban rögzíti őket, vagyis leképezi a világ adott állapotát. Lévinas, Heidegger nyomdokain haladva, arra figyelmeztet, hogy ez a leképező megnevezés nem vet számot azzal, ahogyan ez a világ történik (vagyis létezik). Nem arról van szó, hogy bizonyos konstellációk megváltozását a nyelv akár folyamatában, akár egy új leképezésben ne tudná lekövetni. Hanem arról a mozgásról, amit Lévinas változás nélküli modifikációnak nevez: a világ elemei, azzal együtt, hogy stabilnak és önazonosnak állítják magukat, ettől függetlenül úgy léteznek az időben, hogy folyamatosan elkülönöződnek önmaguktól, anélkül, hogy mássá válnának. A Mondott kétarcúsága ezt a kettősséget kívánja egyszerre megragadni: a nyelv a Mondottban leképezi a világot, és kifejezi egyben a létezésnek-időnek ezt a történetét, rezonanciáját.

A nyelv mint Mondott elgondolható mint nevek rendszere, amelyek entitásokat jelölnek, és ennek következtében mint olyan jelek rendszere, amelyek megkettőzik a létezőket, és szubsztanciákat, eseményeket, kapcsolatokat jelölnek a főneveken vagy a beszédnek a főnevekből levezetett más részein keresztül, vagyis identitásokat jelölnek – vagyis *jelölnek*. De ugyanilyen joggal elgondolható a predikatív állításokban a nyelv mint ige, ahol a szubsztanciák létmódokká, az időiesülés módjaivá alakulnak át, ahol a nyelv nem kettőzi meg a létezők létét, ahol a létezés halk rezonanciája táruul fel.⁹⁵

A gondolatmenetnek ez az a pillanata, amikor Lévinas a művészet kérdését előhozza. Ennek a hivatkozásnak a funkciója egyértelmű: Lévinas a művészetben, különösen a modern művészetben véli felfedezni a Mondottnak ezt az időiesülő, rezonáló oldalát. A gondolat összességében új fogalmi keretben a korai, az érzetminőségek függetlenségén alapuló esztétika tételét ismétli meg: a művészet azért képes hangsúlyosabban kifejezni a Mondottnak

⁹⁴ Lévinas: AUTREMENT QU'ÊTRE, 64-67.

⁹⁵ Lévinas: AUTREMENT QU'ÊTRE, 69-70.

ezt a vonását, mert benne a különböző minőségek távolságot tartanak azoktól a tárgyaktól, amelyekre egyébként vonatkozniuk kellene: a hang nem pusztán értelemet idéz fel, a szín nem pusztán valaminek a színe.

A művek kimeríthetetlen sokféleségében, vagyis a művészet lényegi megújulásában, a színek, formák, hangok, szavak és épületek, amelyek már azon a ponton voltak, hogy a létezőkkel azonosuljanak elfedve ezzel természetüket és minőségeiket az őket jelzőként hordozó szubsztanciákban, nos ezek visszatérnek a *létbe*. Itt időiesül a létezés, amit modulálnak. ... Úgy tűnik, a modern művészet kutatásai – helyesebben talán a kutatás, egyben persze meghaladhatatlan, állapotában lévő művészet – a maga esztétikájában a műalkotások örve alatt a létezésnek ezt a rezonanciáját vagy történést hallgatja, keresi. Mintha a magasság, a regiszter és hangszín, a formák és színek, a szavak és ritmusok különbségei nem lennének mások, mint időiesülés, hangzás, tapintás.⁹⁶

Miután a művészet ilyen kiemelt helyet kapott a Mondotton belül, valamelyest tisztázhatóvá is vált a viszonya a Mondáshoz, az etikai transzcendencia és a másikért viselt felelősség alapvető hordozójához. Ez a viszony korántsem egyértelmű: Lévinas egyszerre próbálja meg fenntartani az etikai viszony tisztaságát, és ezzel együtt valamilyen formában igazságot is szolgáltatna a művészet sajátosságának. Egyrészt teljesen világos, hogy a Mondott szemben áll a Mondással, hogy a leíró és megnevező nyelv akadálya annak, vagy legalábbis elfedi azt, hogy a Mondás alapvetően etikai viszony a másikhoz. Vagyis az etikairól való reflexió feladata a Mondás megtisztítása a Mondottól.⁹⁷ Ugyanakkor később Lévinas jelzi, hogy Mondott nem mutat egységes szerkezetet annak az ellenállásnak a szempontjából, amelyet a Mondás ellen kifejt. Az a fajta belső rezonancia, vagyis, hogy a Mondott nem pusztán megnevezés, hanem egyben a megnevezés feloldódás, modifikáció változás nélkül, abba az irányba hat, hogy a Mondás kifejeződhessék. Vagyis ez a belső rezonancia mintegy belülről lazítja fel a Mondottat.

A predikatív kijelentés (...) a Mondott eltárgyasulatlanodásának (*déthématisation*) határán áll, és felfogható úgy is mint a közeledésnek és az érintkezésnek egy módja. A tárgyasításon és a benne megjelenő tartalom túl, ahol a létezők és a létezők közötti viszonyok megmutatkoznak, a *megjelölés* egyben a Másik közeledésének egy módját jelenti.⁹⁸

A Mondottnak ez részleges rehabilitációja nem a művészet rehabilitálását célozza, a művészet a Mondott ezen funkciójának pusztán kiemelt helye volt. Mindezzel együtt ez a megoldás mintha orvosolná azt a problémát, amellyel Lévinas a Blanchot recenziókban is szembesül. Teljes egészében nem tudja az irodalom-művészet eseményét az etikai viszonnal egy nevezőre hozni, ugyanakkor érezhető a törekvés is, hogy nem akarja a pusztá dolog rangjára lefokozni. Erre a pathhelyezetre kínál végeredményben megoldást a Mondott megosztása, és ezen belül egy pozitív, a Mondáshoz közelebb álló terület kijelölés. Fontos, hogy ehhez a

⁹⁶ Lévinas: AUTREMENT QU'ÊTRE, 70-71.

⁹⁷ Lévinas: AUTREMENT QU'ÊTRE, 74-77.

⁹⁸ Lévinas: AUTREMENT QU'ÊTRE, 79-80.

gondolathoz Lévinas csatolt egy lábjegyzetet is, ahol utal Jeanne Delhomme könyvére. A korábban elemzett recenzióban Lévinas azt hányta Delhomme szemére, hogy a modális gondolkodást túlságosan is a játék és a felelőtlen szabadság felé viszi el, nem vetve számot a másikkhoz fűződő viszony etikai dimenzióival. Itt Lévinas hivatkozása már arra irányul, hogy Delhomme helyesen látta filozófiai Mondott és a Mondás összefüggéseit, pusztán nem ismerte fel, hogy ez nem csak a filozófiai, hanem minden Mondott sajátja.⁹⁹ Vagyis Lévinas még Delhomme-mal szemben is finomítja kritikáját, és igyekszik a kompromisszumos megoldást megtalálni.

Az itt elért egyensúly véleményem szerint tekinthető Lévinas hivatalos álláspontjának a művészettel kapcsolatban a hetvenes évek elején. Ugyanakkor fontos, hogy a Mondás és a Mondott tárgyalása során *A valóság és árnyéka* tanulmányra nem hivatkozott. Ezt százötven oldallal később megtette: a Végtelen – *illeitás* – dicsőségének elemzése során utal arra, hogy ez a fajta Végtelenség vagy Szentség nem azonos a bálványok dicsőségével. A bálvány említésekor idézi *A valóság és árnyéka* gondolatmenetere az időről, mondván, hogy a művészet időköze utánozza, de egyben meg is akadályozza azt a mozgást, amely a tudatot az emlékezet előtt időhöz, a Végtelenhez vezetné vissza.¹⁰⁰ Ez a hivatkozás *A valóság és árnyéka* negatív művészetképét eleveníti fel. Erre az ellentmondásra egyik lehetséges válasz az, hogy a *Másként mint lenni* összeállítása során Lévinas nem egységesítette a gondolatmenetet, és így ez az ellentmondás bent maradhatott a szövegben. A másik lehetséges feloldás az, hogy Lévinas itt az ábrázoló – szép – művészet ellen beszél, és ez az oka a negatív szerepeltetésnek, de ez nem érinti a művészetek egészét és végképp nem a non-figuratív modern művészetet.

Akárhogy is, az 1970-es évek elején a *Másként mint lenni* ezen gondolatmenet lehetséges kompromisszumot kínál fel a művészet és az irodalom etikai helyének elgondolására. Ez a kompromisszum azon alapszik, hogy Lévinas a Mondás és Mondott fogalomára segítségével elválasztja egymástól a megnyilatkozások etikai és nem-etikai komponensét, majd a nem-etikai komponensen belül olyan megkülönböztetést vezet be, amely lehetővé teszi a művészetnek az etikai transzcendenciától eltérő, ugyanakkor a világ tárgyasítását meghaladó definícióját.

⁹⁹ Lévinas: AUTREMENT QU'ÊTRE, 80, 1. lábjegyzet.

¹⁰⁰ Lévinas: AUTREMENT QU'ÊTRE, 235, 1. lábjegyzet.

Agnon, Celan és Picard

Ez a kompromisszum 1971 után két irányba fog tovább alakulni. Egyrészt érvényben marad; a fentebb hosszasan elemzett gondolatmenet a Mondás és Mondott viszonyáról kisebb változtatásokkal bekerül a *Másként mint lenni* könyvbe 1974-ben, és ott központi szerepet játszik. Bizonyos rövidebb írásokban úgy tűnik, hogy ez a koncepció határozza meg továbbra is Lévinas viszonyát a művészethez, bár a hangsúlyok változhatnak. Ugyanakkor, és ez lesz a másik irány, Celan költészete és költészetről vallott nézetei hatására Lévinas még egyszer átgondolja, hogy mi is lehet a vers etikai státusa, és ekkor radikális eredményre jut. Ebben az alfejezetben ezt a két tendenciát elemzem.

1971-ben egy Blanchot-ról adott interjú végén Lévinas összegzi azt a két alternatívát, ahogyan szerinte Blanchot-hoz viszonyulni lehet.¹⁰¹ Az egyik lehetőség az, hogy Blanchot az értelem elvesztését jelenti be, a beszéd szétszóródását. Ebben az alternatívában a tudat és a létező a végső nihilizmushoz jut el, ahol a beszéd és a gondolkodás lehetetlenné válik, hiszen a nyelv elszakad jelentésétől. Emiatt igazából mi is ki vagyunk szolgáltatva az embertelen és rémisztő Semlegesnek.¹⁰² A másik lehetőség az, hogy Blanchot írásai figyelmeztetik a világot, amely minden emberi szenvedés dacára próbál egységesnek és rendezettnak mutatkozni. Ez a világ, Lévinas értelmezésében, alapvetően közömbös, és nem hagy teret a más semmiféle megnyilvánulásának (éppen ezért kell az irodalom terének a világon kívül létrejönnie). Ennek a második alternatívának a fontossága abban rejlik, hogy Blanchot írásai (és az irodalom maga) ennek a világnak az egészlegesítő törekvéseivel szemben olyan írást mutatnak fel, amelyik folyamatosan kibújik a rendszerezési kísérletek alól, és nem engedi, hogy a világ zárt és teljes egészé álljon össze.¹⁰³

Eddig a pontig a gondolatmenet akár megengedhetné a másik és az irodalom közös nevezőre hozatalát, mint olyan instanciákét, amelyek egyaránt a világ egészlegesítő erőszaka ellen dolgoznak. Lévinas azonban továbbmegy, és kijelenti: „Ez a Semleges nem valaki, de még nem is valami. Nem más ez mint egy kizárt *harmadik*, aki, igazából, nem is létezik. Mégis, több benne a transzcendencia, mint amit bármiféle túlvilág valaha is megnyitott”.¹⁰⁴ Látható, itt már nem cél az, hogy a Semlegesnek vagy a külsőnek a működését Lévinas

¹⁰¹ Emmanuel Lévinas: ENTRETIEN AVEC ANDRÉ DALMAS. *La Quinzaine Littéraire* 115 (1971): 14-15. A szövegre a SUR MAURICE BLANCHOT oldalszámai alapján hivatkozom.

¹⁰² Lévinas: SUR MAURICE BLANCHOT, 51.

¹⁰³ Lévinas: SUR MAURICE BLANCHOT, 51-52.

¹⁰⁴ Lévinas: SUR MAURICE BLANCHOT, 52.

összemossa a másikkal való találkozással. A két terület elhatárolódik egymástól, ugyanakkor Lévinas elismeri, sőt tiszteleg az irodalom és Blanchot teljesítménye előtt.¹⁰⁵

A párhuzamosságnak vagy hasonlóságnak ez a gondolata uralja azt a recenziót is, ahol Lévinas Jean Lacroix teológiai és filozófiai munkásságát elemzi.¹⁰⁶ Lévinas fő célja itt az, hogy a transzcendenciáról vagy az Istenről szóló beszédet elválassza a létről való beszédétől. Lacroix munkásságával is az a problémája, hogy amíg Isten abszolút létként tételeződik, addig a róla szóló gondolkodás is az ontológia és a teljesség foglya marad. Ebben az esetben Isten csak a tökéletes dedukcióban vagy a misztikus tapasztalatban adódhat a gondolkodás számára.¹⁰⁷ Lévinas hangsúlyozza, hogy a teológia és misztika alternatívája mellett van egy harmadik lehetőség is, amelyet azok a tapasztalatok és események jelentenek, ahol a világ teljességének – létének – egyedulalmához és rendezettségéhez férközik kétség. Lévinas négy ilyen területet sorol fel: 1) Blanchot munkásságát, ahol a teljesség nem képes megállítani azt a párhuzamos mozgást vagy morgást, amely állandóan megkérdőjelezi; 2) a kortárs (és mindenkori) költészetet, ahol a kijelentés nem korlátozódik pusztán saját tartalmára; 3) azt a merészséget, amely meri átalakítani a világot a kirekesztett emberiség nevében; 4) a másik közelségét.¹⁰⁸ Ezek a területek egyaránt a transzcendenciának olyan eseményét kínálják fel, amelyek kívül vannak a tudás és a misztikus tapasztalat alternatíváján. Lévinas itt ismételtlen megtűri egymás mellett az irodalmat és a költészet, valamint a másik közelségének eseményét, anélkül, hogy teljesen egyformának tekintené őket. A gondolatmenet záró szakasza már csak az énnel a másikért viselt felelősségét fogja alapul venni, és erre hivatkozva vonja kétségbe a görög filozófiai hagyomány azon képességét, hogy a másikért viselt felelősségben rejtőző transzcendenst megértse.¹⁰⁹

Ez a két szöveg tehát azt az irányt viszi tovább, ahol az írás, költészet, irodalom saját jogán kivételes eseményként értelmeződik. Ebben a kivételességében valamelyest rokonságot mutat a másikkal való szembesülés eseményével, de el is válik tőle. Ez a fajta távolságtartó békés együttélés mellett ugyanebben az időszakban születik meg három írás, amelyek ezt a

¹⁰⁵ Pár évvel később, de még ugyanebben az időszakban készíti el Lévinas a *La folie du jour* című Blanchot szöveg elemzését. Ez az elemzés a mű tartalmára és mondanivalójára koncentrál, és nem részletezi az irodalom működési módját vagy annak lehetséges etikai implikációit, ezért itt részletesen nem elemzem. Emmanuel Lévinas: EXERCICES SUR „LA FOLIE DU JOUR”. *Change* 22 (1975): 14-25. Ez a szöveg is bekerült a SUR MAURICE BLANCHOT válogatásba.

¹⁰⁶ Emmanuel Lévinas: PHILOSOPHIE ET RELIGION. *Critique* 27 (1971): 532-542. A szövegre a NOMS PROPRES oldalszámait alapján hivatkozom.

¹⁰⁷ Lévinas: NOMS PROPRES, 99-100.

¹⁰⁸ Lévinas: NOMS PROPRES, 100-101.

¹⁰⁹ Lévinas: NOMS PROPRES, 101-103.

kompromisszumot valamelyest megbontják, és ismételten felelevenítik azt a gondolatot, hogy a művészet és az etikai viszony között szorosabb összefüggésnek kell lennie.

Max Picard halála után Lévinas rövid írásban emlékezett vissza levelezőtársa életművére.¹¹⁰ Ebben a visszaemlékezésben az összekötő kapocs Lévinas és Picard között abból a szempontból evidens, hogy Picard műveiben maga is emberi arcokat, ezeknek az arcoknak lehetséges jelentését, a mögötte meghúzódó embert és személyiségét írta le. Tekintettel arra, hogy Lévinas központi helyet biztosított az arc kvázi-fenomenológiájának, számára Picard kulcsfontosságú szerző. Ugyanakkor ez a tematikus kapocs nem lenne elegendő ahhoz, hogy mélyebb rokonságukat biztosítsa: a távolság az arc élő önmegnyilatkozása és az arc leírás között oly nagy, hogy a leírás önmagában már semmiféle etikai többletet nem hordoz. Lévinas hangsúlyozza, hogy Picard nem pusztán leíró karakterológiát vagy pszichológiát művel; az arc Picard műveiben hasonlatos ahhoz, amit ő ért arc alatt bölceletében.¹¹¹ Az arcról szóló írott betű megelevenítésének feladatát Lévinas a költészetre bízta: az élő és a leírás közötti ellenmondást az oldja fel, hogy a költészet, ellentétben a fogalmi és leíró nyelvvel, képes úgy beszámolni az arcról, hogy az közben megőrzi etikai tartalmait.¹¹² Vagyis a költői nyelv az etikai esemény adekvát hordozójává válik.

Míg Picard esetében a költői nyelv az arcról szóló olyan beszéd lehetőségét nyitja meg, amely nem kölcsönöz az arcnak valamiféle rögzített értelemet, addig Agnon írásával foglalkozva Lévinas a költői nyelv egy eltérő, de szintén a másikhoz köthető dimenzióját tárja fel.¹¹³ Itt a fő kérdés az, hogy a hagyomány által közvetített Írás, és egyben maga a Törvény hogyan képes úgy megszólalni, hogy ne pusztán holt értelmet mondjon ki. Az Írásnak és a Törvénynek ez a feltámasztása szintén a költészet segítségével fog megtörténni: tekintettel arra, hogy a költészet képes adott tartalmán túl jelenti, úgy jelteni mint dal, vagyis ritmussá válni, ezért a benne kifejezésre kerülő megkövült tartalmaknak is eleveenséget kölcsönöz.¹¹⁴ Agnon esetében a költői nyelvnek ezt a megelevenítő képességét Lévinas olyan Mondásként értelmezi, amely megtartja etikai dimenzióit akkor is, amikor előírásokat és a hagyományt

¹¹⁰ Emmanuel Lévinas: MAX PICARD ET LE VISAGE. A szöveg első megjelenési helyét nem tudtam fellelni, lehetséges, hogy eleve a NOMS PROPRES kötetben jelent meg először. Bizonyosan 1965 után keletkezett. A NOMS PROPRES oldalszámai alapján hivatkozom.

¹¹¹ Lévinas: NOMS PROPRES, 112.

¹¹² Lévinas: NOMS PROPRES, 112-113.

¹¹³ Emmanuel Lévinas: POÉSIE ET RÉSURRECTION, NOTES SUR AGNON. *Les Nouveaux Cahiers* 32 (1973): 39-43. A szövegre a NOMS PROPRES oldalszámai alapján hivatkozom.

¹¹⁴ Lévinas: NOMS PROPRES, 12-13.

fejezi ki.¹¹⁵ A költészet funkciója az, hogy a hagyomány továbbadás során magát az etikai eseményt is továbbadja azáltal, hogy megeleveníti a Törvényt és a történeteket. Ebben az értelemben a költészet ismételtelen nem pusztán párhuzamos régiója az etikai viszonyoknak, hanem konstitutív elemükké válik.

A Picard és Agnon kapcsán megfigyelhető eltolódás Lévinas Celan tanulmányában éri el tetőpontját.¹¹⁶ Ez a szöveg etikai szempontból jóval radikálisabb azoknál az írásoknál, amelyekben Lévinas Blanchot-val foglalkozik. Egyértelmű, hogy nem is pusztán Celan művei, hanem Celannak a költészeiről vallott nézetei azok, amelyek mélyen befolyásolják Lévinas gondolkodását, és vezetik el a költészet etikai átértelmezéséhez. A tanulmány első mondata, ahol Lévinas Celant idézi, már kijelöli ezt az irányt: „nem látok különbséget egy kézzszorítás és egy vers között”.¹¹⁷ Ebben a felütésben már látható, hogy Lévinas Celannal nem arról a nyelvről fog gondolkodni, amelyik értelmeket fejez ki és leképezi a világot, és nem is úgy fogja ezt a nyelvet elgondolni, amelyik zeneiségével leválik ugyanerről a világról. A költői nyelv, a vers státusa etikai lesz, hasonlóan az arc befogadásához vagy a Mondáshoz olyan válasz, amelyik a másikat célozza. „A legelső nyelv olyan válasz, amely megelőzi a kérdést, a felebarátért való felelősség, amely a másik számára kibocsátott hang által lehetővé teszi az adás tettének teljes csodáját”.¹¹⁸ Lévinas Celant követve a költői tevékenységet, amelyet korábban a semleges helyeként vagy az *il y a* árnyaként értelmezett, és amelyik sem a világgal, de még magával a művész öntudatával sem tartott kapcsolatot, tehát ezt a tevékenységet itt az emberközi viszonyok szoros kontextusában gondolja el. A vers nem költemény vagy képződmény, hanem a költő felnyílása a másikra, akinek a verset szánja, etikai esemény.

Ennek az etikai eseménynek a leírása során Lévinas használja a *Másként mint lenni* terminológiáját is.

[A vers] a másíknak szóló jel, a kézzszorítás, a mondott nélküli mondás, mindezek inkább meghajlásuk, megszólító erejük miatt fontosak, nem üzenetük miatt. [...] A dolgok, vagyis mindaz, ami ebben a költői mondásban a mondott, bizonyára megjelennek majd, de abban a mozgásban, amely őket a másikkal viszi, vagyis úgy, mint ennek a mozgásnak az alakzatai.¹¹⁹

A Mondás és Mondott fogalmainak ez a használata arra utal, hogy Lévinas Celan kapcsán felforgatja azt a rendszert, amit a *Másként mint lenni* oldalain felépített. Ott a költeményt

¹¹⁵ Lévinas: NOMS PROPRES, 17.

¹¹⁶ Emmanuel Lévinas: PAUL CELAN. DE L'ÊTRE À L'AUTRE. *La Revue des Belles-Lettres* 2-3 (1972): 193-199. A szövegre Varga Mátyás fordításában hivatkozom: Emmanuel Lévinas: PAUL CELAN – A LÉTTŐL A MÁSIKIG. Ford. Varga Mátyás. *Nagyvilág* 46 (2001): 1415-1420.

¹¹⁷ Lévinas: PAUL CELAN, 1415.

¹¹⁸ Lévinas: PAUL CELAN, 1415.

¹¹⁹ Lévinas: PAUL CELAN, 1417.

zeneisége még a Mondotton belülré utalta volna, ahol a változás nélküli modifikáció kifejezésével éppenséggel az etikai Mondás lehetőségét könnyítette volna meg, de semmiképpen sem vált volna maga is Mondássá, ahogyan itt ez Celan kapcsán megtörténik. Ennek az ellenmondásnak a feloldására itt most nem tennék kísérletet, pusztán jelzem, hogy a versnek másikkal való szembesüléshez hasonló eminens etikai eseményként történő elgondolása szemben áll mindazzal, amit Lévinas korábban a művészetről írt vagy gondolt (és talán Celan megrázó hatásának eredménye).¹²⁰

Körülbelül itt, a hetvenes évek közepén le is zárul Lévinas bölcseletének az a szakasza, amikor a művészetről még állításokat fogalmazott meg. Az a két gyűjteményes kötet, amely ezeket az írásokat tartalmazza, 1975-ben (*Sur Maurice Blanchot*) és 1976-ben (*Noms propres*) kerül kiadásra. A Blanchot-kötetet nem vezeti fel semmiféle előszó, a *Noms propres* tartalmaz egy rövid bevezetést. Ebben a bevezetésben Lévinas a szövegek közös nevezőjeként nem a művészetet mint közös tematikát jelöli meg, hanem azt, hogy ezek az írások, a bennük foglalt mondanivalótól eltekintve, egytől egyig arcokat, tulajdonneveket, vagyis a másikat célozták meg.¹²¹ Úgy tűnik ezeknek a recenzióknak a sajtó alá rendezésével Lévinas le is zárja életművének ezt az irányát. Amikor nyolcvanas évek végén még egyszer visszatér hosszabban a művészet kérdésére egy interjúban, azt részben külső nyomásra teszi csak.

Eltörlés/elhalványulás

Lévinas 1988 márciusában adott interjút Françoise Armengaud-nak.¹²² Armengaud ezzel az interjúval, ahogyan azt már az előszóban kijelentette, lehetőséget szeretett volna biztosítani Lévinas számára, hogy elgondolja az eltörlés/elhalványulás (*oblitération*) lehetséges etikai tartalmait túl az esztétikán; és ezt Sacha Sosno műveinek elemzésével kívánta elérni.¹²³ Ez a

¹²⁰ Bartók Imre Celan és Lévinas nyelvfelfogásának összevetése során a két gondolatmenet kompatibilitását hangsúlyozta. Úgy vélem, Celan felől olvasva ez a Lévinas tanulmány közelebb visz Celan megértéséhez, ugyanakkor Lévinas életművében kivételes írásnak kell tekinteni. Vö: Bartók Imre: NEM MINDEN KÉRLELHETETLEN. LÉVINAS ÉS CELAN A NYELVRŐL. In: *Transzcendencia és megértés: Lévinas etikája és metafizikája*. Szerk. Bokody Péter, Kenéz László, Szegedi Nóra. L'Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület, Budapest, 2008, 259-268.

¹²¹ Lévinas: NOMS PROPRES: 9-10.

¹²² A beszélgetés 1990-ben jelent meg. Emmanuel Lévinas: DE L'OBLITÉRATION (ENTRETIEN AVEC F. ARMENGAUD). La Différence, Párizs, 1990. Ezt az interjút egy rövid írás előzte meg, Jean Atlan festészetéről. Ebben a rövid írásban (négy bekezdés) Lévinas többféleképpen értelmezi Atlan művészetét: feltűnik benne az igaz és a jó, a figuratív és non-figuratív, az emberi és a dolgok közötti különbség. A talányos szöveg végül az informálnak mint kasztrált erotikának a definíciójával zárul. Emmanuel Lévinas: JEAN ATLAN ET LA TENSION DE L'ART. In: *Atlan. Premières périodes. 1940-1954*. Szerk. Adam Biro. Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes, 1986, 19-21. A szövegre a következő kiadás oldalszámai alapján hivatkozom: Emmanuel Lévinas: JEAN ATLAN ET LA TENSION DE L'ART. *L'Herne* (1991): 509-510.

¹²³ Lévinas: DE L'OBLITÉRATION, 7.

lehetőség valójában abban állt, hogy Armengaud eltökélten megpróbálta kipróbálni Lévinasból azt a mondatot, hogy bizonyos művészet, mint például Sosnoé, etikai jelentőséggel bír. Lévinas bizonyos mértékig igyekezett ennek a nyomásnak ellenállni, és ebből a beszélgetésből született meg ez az interjú, amely folyamatosan a művészet etikai jelentőségének határvidékén jár.

Az eltörlés vagy elhalványulás fogalma arra a jelenségre vonatkozik, hogy azok a formák, amelyek alapján egy művet valami ábrázolásaként lehetne azonosítani, elvesztik körvonalait, fokozatosan eltörlődnek és formátlan anyaggá válnak. Armengaud szerint Sosno művészete ilyen, Lévinas számára ez a gondolat egyben Nabokov elemzését is felidézi Gogol írásairól.¹²⁴ Armengaud számára az eltörlésnek ez a fogalma azért lenne fontos, mert így a művészetben megjelenő formák felbomlását közös nevezőre hozhatná azzal, ahogyan az arc áll ellen a reá erőltetett tartalomnak Lévinas elemzésében. Ha az arc etikuma az, hogy visszaveri azokat a kliséket, amelyek rögzíteni kívánják, akkor ez az etikum megilleti azt a művészetet is, amelyik elhalványítja és eltörli a formákat. Az interjú során Lévinas kénytelen többször is finomítani beszélgetőpartnere elszórt konklúzióit ezzel kapcsolatban.¹²⁵

Az interjúban amellet, hogy ennek az előfeltevésnek a tisztázása zajlik, megjelenek más gondolatok is etika és művészet viszonyáról. Ilyen az a rész, ahol Lévinas rákényszerül arra, hogy tisztázza az érdeknélküliség (*désinteressement*) fogalmát. A két kötőjellel írt változat, *dés-inter-essement* (lét-érdek-mentesség), Lévinas kései bölcselétének kulcsfogalma. Arra utal, hogy a másikkal való szembesülés során az én kiszakad saját létéből, a másik felé fordul, saját léteérékének érvényesítése helyett a másikért vállal felelősséget. Visszaautal egyben Heidegger gondolatmenetére az *inter-esse*, a benne-lét fogalmáról. Lévinas számára éppen a *dés-* fosztóképzőben rejlő elhagyás lesz fontos. Ez a lét-érdek-mentesség bizonyos mértékig megfeleltethető a művészet érdeknélküli (*désinteressé*) szemléletének, amely összességében az esztétikai élmény alapja. Az interjú ezen szakaszát hosszabban idézem:

EL – A valóságot képeként, emlékeként és talán saját múltjaként elgondolni a művészet egyik kezdete: a lét, amely nehéz és szilárd, valamint elsajátítható, használható és hasznos, megszabadul nehezékeitől és ontológiai erényeitől, hogy átadja magát a szemlélésnek. Szemlélés, ami lét-érdek-mentesség. Az énben ez talán nem válik nagyvonalússággá, ajándékká a másinak, jóakarattá, amely megszakítja az *inter-esse* erőfeszítését, hogy saját léteben megmaradjon? Ugyanakkor azon tűnődöm, hogy az esztétikának ez az etikuma nem korrumpálódik nyomban a szépség élvezetében, amely visszatartja az őt lehetővé tevő nagyvonalússágot.

FA – Amikor Kant a szépet mint az érdeknélküli élvezet tárgyát definiálta, az érdeknélküli szemléletet a művészet megkülönböztető jegyévé és hivatásává tette.

¹²⁴ Lévinas: DE L'OBLITÉRATION, 12-16.

¹²⁵ Lévinas: DE L'OBLITÉRATION, 8, 18, 28-30.

EL – Igen, erre az előbb már megadtam a pontot, ugyanakkor jeleztem, hogy nem ez legvégző formája. Már ebben is fellelhetjük azonban a másikhoz fűződő viszonyt.

FA – A művészet sajátja tehát egyfajta érdeknélküliség, de nem a legnagyobb érdeknélküliség?

EL – Magamat lét-érdek-mentesíteni (*se dés-inter-esser*). 'Nem gyilkolni azért, hogy legyek'. Három szóban írom, ahogyan azzal Ön tisztában van. Ez pozitívan mindig a másikhoz fűződő viszony. Abban az értelemben, hogy ő fontosabb lehet számomra mint saját létem.¹²⁶

Lévinas világosan kijelenti, hogy a művészet érdeknélküliségét nem lehet közös nevezőre hozni az etikai viszony lét-érdek-mentességével, és itt húzza meg a határt a szépre épülő kanti esztétika és saját bölcsellete között. A szép és a szemlélés általános etikai helyének kijelölése után a beszélgetés ismételt az eltörlés etikai dimenziói felé fordul: ha a szép élvezete az akadály a művészet etikai kiteljesedésének, akkor a formák eltörlésében és összességében a szépség tagadásában már mindenképpen etikai tettet kell látni (Armengaud lelkes konklúzióját Lévinas visszafogottan követi).¹²⁷ Lévinas továbbá jelzi azt is, hogy ez az eltörlő vagy elhalványuló jelleg semmi esetre sem tekinthető minden művészet állandó jellemzőjének. Lévinas Leonardo Mona Lisa képét hozza erre példaként.

EL – Egyértelmű, az eltörlés képes megszüntetni a dolgok hamis emberszerűségét. De vajon minden művészetnek ez a funkciója? Nagyon fontos kérdés! A Mona Lisa erkölcselensége éppenséggel saját tökéletessége lenne a rossz és a szenvedés világában, abban a drámában, amely közel hozzánk, a lét és a látszat történetében játszódik.

FA – Eltörlőni annyi lenne, mint áthúzni és megtagadni a felháborítót?

EL – Ez lenne az etikai mozzanat, de ez nem igaz minden művészetre.¹²⁸

A művészetnek ez a részleges rehabilitációja fog alapulni szolgálni a beszélgetés végső konklúzióihoz, amely három pontban foglalható össze. 1) A művészet érdeknélkülisége egyfajta előszobája, elő-találkozása az etikai viszony lét-érdek-mentességének. 2) Az esztétika és az etika közötti határvonal nem mosható el, bármiféle hasonlóság ellenére megmaradnak különböző területeknek. 3) Bizonyos alkotói eljárások és művészet-típusok, mint az eltörlés, joggal aspirálhatnak arra, hogy nagyobb etikai jelentőséget tulajdonítsunk nekik, mint a művészet általános formájának.

Az esztétika alakulása

A fentebbi fejezetnek minden bekezdése arról tanúskodott, hogy nem lehetséges koherens művészetkonceptiót megfeleltetni Lévinas 1948 utáni esztétikai gondolkodásának. A különböző írásokban a művészet (irodalom, költészet, vers, festészet) különböző etikai értelmezéseket nyerhet. Ezek közül némelyik azt hangsúlyozza, hogy számottevő különbség van a művészet és az etikai viszony között, némelyik a kettő párhuzamosságát, némelyik

¹²⁶ Lévinas: DE L'OBLITÉRATION, 10.

¹²⁷ Lévinas: DE L'OBLITÉRATION, 10-12.

¹²⁸ Lévinas: DE L'OBLITÉRATION, 22.

pedig fenntartásokkal és csak bizonyos esetekben a kettő azonosságát jelenti ki. Mindezen rendezetlenségek mellett a másság tematika térnyerése nehezen kétségbe vonható tény: szemben a korai esztétikai írásokkal, ahol a művészet alapos elemzése nem foglalkoznak a másik kérdésével, itt a másikhoz fűződő viszony kérdése folyamatosan felbukkan. Bár egyértelmű válasz nem születik rá, állandó jelenléte arra utal, hogy Lévinast foglalkoztatta ez a probléma, de az ad hoc válaszokon túl nem szánt rá rendszerezett kifejtést. Ugyanakkor saját bölcséletének fejlődése és az őt ért művészeti hatások találkozása olyan feszültséget generáltak, amely etika és esztétika viszonyának tisztázását sürgeti. Ez a sürgetés vagy kihívás nem szűnt meg, a következő fejezetben azt vizsgálom, hogy a szakirodalomban eddig milyen válaszok születtek meg rá.

A művészet útja a másikig – Lévinas értelmezések

Az alakulástörténet, amelyet az előző fejezetben felvázoltam, meghatározta Lévinas művészetkoncepciójának befogadás-történetét is. Mindazok, akik a radikális etikai gondolat és a művészet viszonyát kívánták tisztázni, azzal voltak kénytelenek szembesülni, hogy Lévinas nagyon keveset mond a művészetéről, amit mond, az ellentmondásos, és ahogyan mondja, az pedig sokszor elítélő. Egyben válaszul erre az alaphelyzetre, a kommentárok próbálják kiegészíteni a sokszor tömör utalásokat, koherens elbeszélésbe szőni az ellentmondásokat, és tompítani vagy rehabilitálni az erősen kritikai élű megjegyzéseket. Ezek a törekvések arra irányulnak, hogy Lévinas megjegyzéseiből olyan esztétika legyen összeállítható, amely legalább három fontos alaptételnek eleget tesz. Egyrészt Lévinasé, vagyis az ő művészetéről vallott nézetein alapul, az ő esztétikai megjegyzéseiből nő ki, valami olyasmi, amit adott esetben ő is megírhatott volna, de nem tette. Nevezhetjük ezt tulajdoníthatósági alaptételnek. A második alaptétel arra vonatkozik, hogy ez az esztétika valamelyest koherens, tehát nem tartalmaz súlyos önellentmondásokat, vagy ezek az ellentmondások helyesen alkalmazott elbeszélői stratégia segítségével kezelhetők. Ez lenne a plauzibilitási alaptétel. Ezzel párhuzamosan a harmadik alaptétel azt mondja ki, hogy az így összeállított esztétikának legalább nagy vonalakban használhatónak kell lennie, vagyis legalábbis nagy vonalakban kapcsolódnia kell a művészetről szóló gondolkodáshoz, még úgy is, ha ezt a szembenállás vagy az alternatív hagyományokhoz való csatlakozás gesztusával teszi. Ez tekinthető egyfajta tágran értelmezett kompatibilitási alaptételnek. Ezen alaptételeknek a jogosságát nem vonom kétségbe, ugyanakkor úgy vélem, más gyakorlat is építhető rá, mint ami eddig megvalósult.

Ennek a három alaptételnek a követése oda vezetett, hogy az értelmezők kénytelenek voltak bizonyos megjegyzéseket előtérbe tolni, míg másokról megfedkezni. Az előző két fejezetben elvégzett kronológiai rekonstrukciónak éppen ezért volt az a célja, hogy az ellentmondások feloldása nélkül kövesse végig Lévinas esztétikai gondolkodásnak alakulását, és ezzel körülhatárolja azt a területet, amelyen a különböző rekonstrukciós kísérletek építkeznek. Ebben a fejezetben ezeket az értelmezéseket vizsgálom abból a szempontból, hogy milyen általános gondolat mentén próbálják meg Lévinas esztétikáját rekonstruálni, vagyis mi az a cél, amelyet követve az életműből kinyerhető megjegyzéseket összerendezik. Ez a cél, bár különböző hangsúlyokkal, az lesz, hogy a művészet és a radikális etikai tapasztalat között valamiféleképpen átjárást kell teremteni, ugyanis ez az a vezérfonal, amely mentén Lévinas esztétikája megalkotható. A különböző értelmezések elemzése során

igyekszem jelezni, hogy hol van az a pont, amikor az értelmezés saját céljai érdekében már kénytelen túllépni Lévinas bölceletének keretein, és olyan irányba indul el, amely gyökereiben szakad el attól a bölcelettől, amelyhez kapcsolódni szeretne.¹²⁹

Túl a szépségen

Az egyik lehetséges útja a rekonstrukciónak az a megoldás, ahol a fő hangsúly a szép és a leképezés megtagadásán, és e tagadás etikai dimenzióin van. Ez a rekonstrukció alapvetően négy lépésben éri el célját. Első lépésben, jobbra Lévinas korai írásaira támaszkodva, általános művészetelméletet rekonstruál. Ebben az általános művészetelméletben a művészet negatív megítélés alá esik, mégpedig felelőtlensége miatt. Második körben ez a rekonstrukció azt vizsgálja, hogy a művészetre vonatkozó negatív kritika a művészetnek milyen típusaihoz vagy jellemzőihez köthető. Ezen a ponton Lévinas bizonyos megjegyzésre támaszkodva kimutatható, hogy a negatív megítélés szoros összefüggésben állhat a művészetben megjelenő széppel. A szép elbűvöli a tudatot és kivonja az egyént a világból; a szép tekinthető annak, ami igazán felelőtlennek tesz. Ennek a meglátásnak a fontossága abban rejlik, hogy az általános művészetfogalom alatt elkülönít egy részterületet, amelyik a negatív fejleményekért felelős. Ebből már logikusan és értelemszerűen következik a harmadik mozzanat, azaz, ha sikerül olyan területeteket is találni a művészetben belül, amelyeket a szép nem fertőzött meg, akkor ezekre a területekre már nem lesz érvényes a negatív kritika. Természetesen vannak ilyen területek, a művészet történetének mindig is voltak szakaszai, amikor nem tudott a szép kánonjairól, vagy nem vett róluk tudomást, esetleg egyenesen szembement velük. Ebben az értelemben a rekonstrukció és rehabilitáció egyben már célt is ér, hiszen a művészetben belül sikeresen olyan részhalmozatot mutat fel, amelyre a szép ellenében a művészet pozitív elbírálása felépíthető. Mindezek után negyedik és egyben végső lépésként azok a nem-szép művészetek, ahol a szépséggel való küzdelem tudatos döntés és lázadás eredménye, átminősülnek etikai tettekké. Ha a szépművészet nem etikus, akkor a nem-szépművészetnek etikai dimenziót kell tulajdonítani. Így a széppel szakító művészeti irányzatok nem pusztán a szép negatív hatása alól vonják ki magukat, hanem a széppel szembehelyezkedve, a szépet megszüntetve eminensen etikai cselekedetekké és képződményekké válnak.

¹²⁹ A fejezet fő gondolatának jelentősen rövidebb változatát lásd: Bokody Péter: AZ ERŐS ÉS A GYENGE. LÉVINAS MŰVÉSZETFELFOGÁSÁNAK RECEPCIÓJÁRÓL ÉS AZ ÉLETMŰ LEHETSÉGES IRÁNYAIRÓL. *Partitúra* 2 (2007): 69-76. A publikációban nyújtott segítségéért Keszler Józsefnek köszönetet mondok. Egy korábbi munkámban részben magam is azt az értelmezési irányt követtem, amit itt kritikusan tárgyalok. Vö. Bokody Péter: MŰVÉSZET, TRANSCZENDENCIA, ETIKA. *Pannonhalmi Szemle* 10/3 (2002): 118-136.

Ennek az értelmezésnek megvannak a maga gyökerei Lévinas bölcséletében. Egyik legfontosabb hivatkozás pont maga is hivatkozás: amikor a *Másként mint lenni* oldalain Lévinas visszaül *A valóság és árnyéka* gondolatmenetére, akkor ott a szép bálvány-jellegét hangsúlyozza, vagyis ő maga úgy lép vissza korai munkásságához, hogy a szépet jelöli meg a negatív komponens hordozójaként (ami a korai írásban nem így van, ott a művészetek egésze minősül bálványnak).¹³⁰ A másik fontos mozzanat nem más, mint a 1988 márciusában, Armengaud-nak adott interjú, ahol a beszélgetésnek kimondottan az volt a célja, hogy Lévinas felmérje annak a művészetnek az etikai fontosságát, amely nem a szép kánonját követi. Az elhalványulás vagy eltörlés fogalma, amely annak a beszélgetésnek a vezérfonalául szolgált, az ábrázolás és ezzel a szépség tagadásán keresztül az etikai szempontból „jobb” és „kevésbé jobb” művészet fogalmát alkotta meg.¹³¹

Bár maga Armengaud több írásában igyekezett ezekre a szöveghelyekre építeni, rendszeres kifejtését ennek az iránynak David Gritz végezte el. Armengaud megjegyzései megmaradnak jobbra Lévinas bölcséletének keretein belül, ahol a művészet fogalmának fejlődését vizsgálja, és azt a saját maga készítette interjúval zárja le.¹³² Gritz könyve, *Lévinas a széppel szemben*, 2001-ben eredetileg szakdolgozatként került benyújtásra a párizsi X. egyetemre (Nanterre); majd a szerző drámai halála után Catherine Chalié jelentette meg monográfiaként.¹³³ A gondolatmenet Lévinas munkásságát két nagy részre osztja. Az első rész, amely *A valóság és árnyéka* tanulmányt fedi le, a művészet és a szép szerepét taglalja a lét ökonómiájában; a második rész a *Művészet a szépen túl* címet kapta, és azokat a kezdeményeket elemzi, ahol Lévinas valamelyest eltávolodik a (szép)művészet monolitikus és negatív elgondolásától.¹³⁴ Gritz nem elégedett meg pusztán Lévinas bölcséletének tárgyalásával, a széptől elszakadó, és a művészetet újraértékelő gondolkodást egyben történeti dimenzióiban is értelmezte. Egyrészt világtörténelmi dimenzióiban: Adorno tételét követve felveti és elfogadja a (szép)művészet lehetetlenségét Auschwitz után.¹³⁵ Ebben az értelemben Lévinas álláspontja valójában leköveti a XX. századi történelem megkerülhetetlen eseményeit

¹³⁰ Lévinas: AUTREMENT QU'ÊTRE, 235, I. lábjegyzet.

¹³¹ Lévinas: DE L'OBLITÉRATION.

¹³² A *L'Herne* különszámában megjelent írásában ez még csak kezdeményeiben van jelen. Vö: Armengaud: ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE. DE L'OMBRE À L'OBLITÉRATION, 507. A *Noesis* különszámában már egyértelműen. Françoise Armengaud: FAIRE OU NE PAS FAIRE D'IMAGES. EMMANUEL LEVINAS ET L'ART D'OBLITÉRATION. In: *La métaphysique d'Emmanuel Lévinas*. Szerk. Dominique Janicaud. *Noesis* 3 (1999). (A következő cím alatt sikerült elérnem: <http://noesis.revues.org/document11.html>).

¹³³ Gritz: LÉVINAS FACE AU BEAU. Gritz tanulmányait Jeruzsálemben, a Héber Egyetemen kívánta folytatni. 15 nappal Izraelbe érkezése után, 2002. július 31-én életét vesztette az egyetem ellen elkövetett bombamerényletben.

¹³⁴ Gritz: LÉVINAS FACE AU BEAU, 53-70 és 54-110.

¹³⁵ Gritz: LÉVINAS FACE AU BEAU, 51-52.

és a szépre épülő művészet elítélése egy történelmi tapasztalat következményévé válik. Másrészt a művészet technikájának történeti dimenzióiban: Schönberg *Mózes és Áron* operáját elemezve arra mutat rá, hogy a széppel történő szakítás egyben a művészet saját, belső fejlődésének is eredménye, hiszen az alkotás technikai feltételeinek szigorú újragondolása (mint a pán-tonalitás) vezetett oda, hogy a művészet megszűnt a szép addig elfogadott kánonjait követni.¹³⁶ A világtörténelmi és technikatörténeti változások összefonódásának elemzésével jut el Gritz ahhoz a konklúzióhoz, hogy széppel szakító művészetek egyben mentesülnek Adorno (és a korai Lévinas) kritikája alól, vagyis lehetségesek Auschwitz után is (ahogyan azt a kései Lévinas is mintha gondolta).¹³⁷

Gritz gondolatmenete és az a paradigma, amelyet összefoglal, védhető Lévinas értelmezést kínál fel. Összességében Lévinas művészetelméletet igyekszik beemelni azokba a kánonokba, amelyek a széppel való szakítást követelték, és ezt a szakítást a modern művészet egyik nagy eseményeként és legitimációjaként gondolták el. Lévinas művészetről szóló megjegyzései részben teret adnak ennek a törekvésnek. Ugyanakkor úgy vélem, legalább három olyan érvet fel lehet sorakoztatni, amelyek ennek a megoldásnak a korlátozott érvényességére mutatnak rá. Az első ilyen érv arra vonatkozik, hogy bár Lévinas időnként mintha valóban elválasztotta volna egymástól a szép és a nem-szép művészeteket, más írásaiban a művészetről ismételten mint egységes és monolit képződményről beszél, nem csak a korai írásokban, hanem a későbbiekben is. Ennél a filológiai érvnél jóval fontosabbnak tűnik az, hogy a szép tagadására épülő modern esztétikai kánon nem abszolút értelemben szüntette meg szép fontosságát. Egyrészt a gyűjteményekben a szép égisze alatt elkészült alkotások túlélnek, sőt, néha több figyelmet vonzanak, mint elkészülésükkor. Vagyis, hiába változott meg a szép megítélése, mindazok a tárgyak, amelyek a szép nyomát viselik magukon, még akkora történeti nyomatékkal bírnak, amelytől nem lehet eltekinteni, és nem zárhatóak ki a művészet egészéből. Másrészt úgy tűnik, hogy a kortárs művészetről szóló diskurzusban sem egyeduralkodó már a szép elítélése, a szép tagadására épülő kánon egy lehetséges, relatív irányná vált összehasonlítva azzal a kizárólagossággal, amelyet kezdetben követelt magának. A harmadik érv pedig, amely korlátozott érvényűvé teszi ezt a Lévinas rekonstrukciót, nem más, mint hogy nagyon keveset mond mindarról, hogyan is viszonyul a művészet az etika radikális elgondolásához. A szép elítélése megoldást kínál Lévinas esztétikájának nehézségeire, de nem ad választ arra jóval izgalmasabbnak tűnő kérdésre, hogy mi is történik a művészetről alkotott képünkkel, ha a másikért viselt eredendő felelősségünk

¹³⁶ Gritz: LÉVINAS FACE AU BEAU, 95-110.

¹³⁷ Gritz: LÉVINAS FACE AU BEAU, 108-110.

felől tekintünk rá. Egy pillanatig sem akarom kétségbe vonni annak a gondolatnak az etikai mélységeit, hogy Auschwitz után bizonyos művészet és talán maga a szép is lehetetlenné vált, ugyanakkor a művészetnek ez az etikuma olyan felelősség, amelyet a történelem előtt és a történelemért vállal. Ez a fajta kulturális felelősség nem elválasztható a másiktól viselt felelősségtől, de nem is fedi azt teljes egészében.

Ez természetesen nem mond ellent annak, hogy a holocaust ábrázolása komoly kihívások elé állítja az alkotót, és a művészettörténeti kánon jó része sok esetben kevés útmutatóval szolgál. Az is lehetséges, hogy ezeknek a nehézségeknek egy része értelmezhető Lévinas bölcséletének keretein belül. Dorota Glowacka Lévinas bölcséletének valamint Ida Frank irodalmi munkásságának összevetése során arra mutatott rá, hogy a nyom fogalma és az, ahogyan a holocaust elbeszélések részleges tanúságtételekből nem az esemény totális rekonstrukcióját, hanem annak töredékes felvillantását célozzák, nagyon közel kerülhetnek egymáshoz.¹³⁸ A teljes és transzparens reprezentációval való szembenállás Lévinas bölcséletének kontextusában fel lehet úgy fogni, mint olyan etikai tettet, amely az alkotás hitelességét szavatolja, és a leképezéssel szemben bizonyos képalkotási eljárásoknak visszaadja hitelét.¹³⁹ Ugyanakkor Richard Kearney, aki maga szimpatizált ezzel a megoldással, jelezte, hogy Lévinas újragondolt esztétikájának, amely megengedi valamelyest a művészt és az ábrázolás szabad játékát, jóval szélesebb művészetelméleti következményei lehetnek.¹⁴⁰

A művészet mint a másik mása

Lévinas esztétikájának a szép tagadásán alapuló rehabilitációja összességében nem fő iránya a rekonstrukcióknak, még akkor is, ha a legtöbb írás hallgatólagosan feltételezi. A fő iránya a rekonstrukcióknak az lesz, hogy a művészetet is valamiféle, a másik emberhez hasonló erős fenoménként értelmezik, és a művészettel való kapcsolatot a másik emberhez fűződő viszonyhoz hasonlóan kivételes etikai eseményként gondolják el (természetesen különböző

¹³⁸ Dorota Glowacka: DISAPPEARING TRACES: EMMANUEL LEVINAS, IDA FRANK'S LITERARY TESTIMONY, AND HOLOCAUST ART. In: *Between Ethics and Aesthetics – Crossing the Boundaries*. Szerk. Dorota Glowacka és Stephen Boos. State University of New York, Albany, 2002, 97-116.

¹³⁹ Ahogyan erre ugyanebben a kötetben Richard Kearney rámutatott. RICHARD KEARNEY: LEVINAS AND THE ETHICS OF IMAGINING. In: *Between Ethics and Aesthetics – Crossing the Boundaries*. szerk. Dorota Glowacka és Stephen Boos. State University of New York, Albany, 2002, 85-96. A *Between ethics and aesthetics* tanulmánykötet, bár nem Lévinas munkásságának méltatását tűzte ki céljául, ettől függetlenül több esetben is az ő bölcséletéhez lépett vissza, mint olyan forráshoz, ahol etika és esztétika párbeszédre sor kerülhet. Dorota Glowacka és Stephen Boos: INTRODUCTION. In: *Between Ethics and Aesthetics – Crossing the Boundaries*. szerk. Dorota Glowacka és Stephen Boos. State University of New York, Albany, 2002, 1-11.

¹⁴⁰ Kearney elsősorban a szenvedés média közvetítette képeire utalt, megjegyzése azonban átvihető a művészet egészére, hiszen a képzelet szabad játékát a képalkotás szükségszerű feltételének tekintette. Kearney: LEVINAS AND THE ETHICS OF IMAGINING, 93-94.

hangsúlyokkal). Stratégiájukat tekintve ezek a rekonstrukciók részben támaszkodnak a korai szövegekre, de legitimációs forrásuk azok a hatvanas-hetvenes években született írások, ahol Lévinas maga is hezitál azt illetően, hogy vajon miféle etikai státust tulajdonítson a műalkotásnak. A következő oldalakon azt a két irányt vizsgálom, ahol a művészetnek a másik felé történő eltolása végbemegy.

Ez egyik ilyen irány alap gondolata az, hogy a művészet etikai státusát annak emberközi kommunikációba ágyazásával lehet biztosítani. Ez a típusú rekonstrukció hajlik arra, hogy a művészet önmagában való etikai elégtelenségét elismerje, vagyis a műalkotást mint képződményt a másik arcával közös nevezőre nem hozhatóként fogja fel, ugyanakkor ezt az etikai deficitet a műalkotásra mint kommunikatív aktusra való hivatkozással kívánja feloldani. Ha a másíknak küldött szó etikai viszony, és a műalkotás is elgondolható ilyen, a másik felé szánt kifejeződésként, akkor a műalkotás is lehet etikai tett. Guy Petitdemange nagyon tanulságosan fogalmazza ezt meg: „De vannak olyan keretek, amelyeket Lévinas soha nem lép, és amelyek egyben a művészet határait jelölik. Egyrészt soha, semmiféle versnek, képnek vagy szimfóniának nem lesz olyan előíró és kimozdító hatalma, mint a másik ember arcának. Az arc, amennyiben parancsol, nem kép, és az arc ereje sohasem lesz a képé.” Ugyanakkor pár sorral később: „A műalkotás a kifejezés mellé kerül, (...) a másíknak címzett szó, a másíkkal való megrázkódtató kapcsolat bármennyire is esetleges formájában. A művészet így belép a viszony terébe, és eminensen nem-befejezetté válik”.¹⁴¹

Legalább két, egymással összefüggő, és ugyanakkor részben egymásnak ellentmondó kifogás vethető fel ezzel a megoldási javaslattal szemben. Az első kifogás arra vonatkozik, hogy ha a művészetnek és a műalkotásoknak az etikai specifikuma az, hogy a szemtől szembeni viszonyban tett gesztusokhoz hasonlóan a másíknak küldött kifejezésekké válnak, akkor úgy tűnik, hogy e képződmények etikuma szigorúan szituációfüggő. Vagyis ez az etikai jelleg nem magukból a képződményekből következik, hanem abból, hogy egy szemtől szembeni viszony elemeként gondoljuk el. Ebben az értelemben ilyen kifejezés a másik felé a megvetett ágy vagy a kitisztított cipő, esetleg az elmosogatott edények vagy a kibogarászott hivatkozás. Ezeket ebben a formájukban nem lehet elválasztani Simone Martini *Angyali üdvözlésétől* a firenzei képtárban. A műalkotások etikai jelentősége így nem attól függ, hogy műalkotások-e vagy sem, hanem attól, hogy olyan képződmények, amelyek helyet találtak-e maguknak egy személyes viszonyban vagy sem. A másik ellenvetés az lenne, hogy amikor Lévinas olyan megengedő megjegyzéseket tesz, hogy a művészet része a szemtől szembeni

¹⁴¹ Petitdemange: *L'ART, L'OMBRE DE L'ÊTRE OU VOIX VERS L'AUTRE?*, 90.

viszonynak, akkor az esetek döntő többségében a költészetre (*poésie*) gondol. Ez azt jelenti, hogy a művészet egészének etikai jelentőségét legalábbis nehezen lehet az emberközi viszonyra való hivatkozással biztosítani. Celan megjegyzése, amelyet Lévinas idéz, és amely kiindulópontja egyben ezeknek az értelmezéseknek, is azt mondja, hogy nincs különbség egy vers és egy kézszerítés között. Noha a művészetnek a költészetre való szűkítése jelentheti azt, hogy a művészet egésze nem rehabilitálható az emberközi szituáció etikai tartalékaira tett hivatkozással, a másik oldalon pontosan ez a leszűkítés az, ami teret enged a költészet etikai szempontból történő pozitívabb meghatározásának. A költészet így olyan kiemelt területté válik, amelyről egyaránt elmondható, hogy mind Lévinas benne látta legközelebb egymáshoz esztétikát és etikát, mind pedig itt lehet leginkább megragadni, hogy a költői mű mint képződmény miért etikai.

A másik irányzatban is központi szerepet játszik a költészet feltételezett etikai „lényege”. A költészet (kicsit tágabban: irodalom) etikuma röviden összefoglalva abban áll, hogy szembehelyezkedik bármiféle gondolkodás, írás, kifejezés egészlegessítő törekvéseivel. A költői, hasonlóan az etikaihoz, abból meríti erejét, hogy megtöri azokat a kezdeményezéseket, amelyek valamiféle egységes és zárt rendszer, legyen az gondolati vagy világbeli, részévé kívánják tenni. A költészetnek ez a meghatározás erősen támaszkodik arra az örökségre, amely Lévinas korai írásaitól kezdve jelen van a művészetről szóló gondolkodásában. Ez az örökség a korai szakaszban a művészet, később a költői mű világnélküliségét mondja ki. Az érzetminőségek függetlenedésén alapuló esztétikai gondolat már bemutatott tétele szerint ez a világnélküliség a költészetben azért történhet meg, mert a hang és a ritmus leválik arról a jelentésről, amely a szavakat még a világhoz kötné.

Az értékelése ennek az elszakadásnak különböző lehet. Egyrészt állítható, hogy éppen a világról való leválás teszi lehetővé azt, hogy a költészet meglegye helyét a szemtől szembeni viszonyban; ha a költészet megmaradna kifejezőnek és leképezőnek, akkor nem tudna etikai értelemben vett fajsúlyos kifejezéssé válni és integrálódni az emberközi kommunikációba.¹⁴²

Ennél is hangsúlyosabb azon elgondolás, amely az így meghatározott költészetben nem feltétlenül az etikai társas viszony valamiféle kiegészítő elemét, hanem önálló rangú etikai-ontológia eseményt lát. Ez ugyan nem feltétlenül mosódik össze az etikai viszonytal, de azzal mindenképpen párhuzamban gondolódik el. Ebben az értelemben érvel Edith

¹⁴² Françoise Armengaud: LA POÉSIE RELÈVE-T-ELLE DE L'ESTHÉTIQUE? SUR QUELQUES PERSPECTIVES OUVERTES PAR EMMANUEL LÉVINAS. *Recherches sur la Philosophie et le Langage* 20 (1998): 225-237, különösen 227-228 és 236-237; valamint Fabio Ciaramelli: L'APPEL INFINI À L'INTERPRÉTATION. REMARQUES SUR LÉVINAS ET L'ART. *Revue philosophique de Louvain* 92 (1994): 32-51; különösen 46-51.

Wyschogrod, hogy a művészet és a másikhöz fűződő viszony egyaránt a közvetlenség és formátlanság jegyeit mutatja, és ez rokonítja őket. Ez a rokonság odáig megy, hogy közösen kell tárgyalni őket, mert az eltérések minimálisak.

Ha a művészetben megjelenő lét formátlan, és az etika szintén túl van a formán, [...] akkor ennek a közvetlenségnek a megragadására közös stratégiák fejleszthetők ki. A lévinasi értelemben elgondolt művészet és etika felfoghatók mint a formátlanság megjelenésének területei. Ez a művészetben a lét amorf ereje, az etikában a Másik, aki engem a felelősségre szólít fel. Mindegyik megragadja az egyént, aki az egyik esetben a művészet általi birtokolttságban feloldódik, a másik esetben pedig egyedivé lesz, annak köszönhetően, hogy a Másikat kivételességében tételezi.¹⁴³

Hasonlóan Daniel Charles a költészet töredékességében olyan tevékenységet lát, amely a másik másságáig mutat.

A költészet azonban tétovaságaival és meglepetéseivel, szüneteivel és visszalépéseivel, felégeti a térképeket és a történelem értelmét. [...] a befejezett ontológia egyidejűségét [*synchronie*] a Másikkal való találkozás és a párbeszéd tervezhetetlen mozzanatainak törtidejű [*diachronique*] keresésével helyettesíti.¹⁴⁴

Gerald L. Burns Lévinas határozott intései ellenére a Mondás etikai fogalmát közös nevezőre hozza a költői megnyilatkozással, bár meglebegteti, hogy van különbség a kettő között.

A nyelv kérdése kiemelt fontossággal bír, mert ott egyfajta szimmetria jelenik meg a nyelv mint etikai viszony és a költészet nyelve között, hiszen mindkettő a szubjektivitás vagy a létezés olyan területeit tárja fel számunkra, amelyek a megismerésnek és a létnek a fonákján helyezkednek el. Az etikai és a költői egyértelműen a Mondás válfajai, szemben a Mondott propozicionális jellegével, ugyanakkor nem feleltethetők meg egymásnak.¹⁴⁵

Jacques Rolland is kijelenti, hogy a művészet nem említhető egy lapon a másikhöz fűződő etikai viszonnal, ugyanakkor a költészet kapcsán megkísérel engedményeket tenni.

Nem szabad ugyanakkor azt hinnünk, hogy a művészet, amely úgy tűnt, nem tudja elhagyni a lét orvosolhatatlan innesső oldalát, ahova a képzelet zárta, képes lenne a *másként mint lenni* magasságáig emelkedni, amely a másikhöz fűződő viszony mélyén jelenti be magát. [...] Íme, Blanchot költészetében a Semleges, *il y a*, átfordul, és több transzcendenciát nyit meg, mint bármiféle túlvilág valaha is tett.¹⁴⁶

Seán Hand hasonlóan, miután feltérképezte a művészet fogalmának alakulását Lévinas bölcséletében, a történeti összefoglalást a műalkotás etikai rehabilitációjáig futtatja ki.

A kezdeti szélsőséges és leszűkített kritikát követően Lévinas, elsősorban a Blanchot-hoz fűződő szellemi kapcsolatnak köszönhetően, fogékonnyá vált arra, ahogyan maga a műalkotás, legtisztább formájában Celan költészetében, képes példamutatóan szakítani a filozófia zárványával azáltal, hogy

¹⁴³ Edith Wyschogrod: THE ART IN ETHICS: AESTHETICS, OBJECTIVITY, AND ALTERITY IN THE PHILOSOPHY OF EMMANUEL LEVINAS. In: *Ethics as First Philosophy – The Significance of Emmanuel Lévinas for Philosophy, Literature and Religion*. Szerk. Adriaan Peperzak. Routledge, New York&London, 1995, 138-139.

¹⁴⁴ Daniel Charles: ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE DANS LA PENSÉE D'EMMANUEL LEVINAS. In: *La métaphysique d'Emmanuel Lévinas*. Szerk. Dominique Janicaud. *Noesis* 3 (1999). (A következő cím alatt sikerült elérnem: <http://revel.unice.fr/noesis/document.html?id=12.>)

¹⁴⁵ Gerald L. Bruns: THE CONCEPTS OF ART AND POETRY IN EMMANUEL LEVINAS'S WRITINGS. In: *The Cambridge Companion to Lévinas*. Szerk. Simon Critchley és Robert Bernasconi. Cambridge University, Cambridge, 2002, 206.

¹⁴⁶ Rolland: PARCOURS DE L'AUTREMENT, 255-257. A szakaszt hosszú kihagyásokkal idézem. Rolland részben idézi Lévinas Blanchot-ról adott interjútját.

hangot ad annak a jelentőségnek és kötelezettségnek, ami a filozófia másikjának sajátja. Megkésve ugyan, Lévinas felismerte azt, ahogyan a műalkotás etikai léte képes túlhaladni a látvány, a kategória és a tartalom fogalmait, hogy olyan mozzanattá váljék, amelyet Lévinas is a transzcendencia modalitásaként ismerne el.¹⁴⁷

Mindezek a kísérletek reprodukálják azt a problémát, amellyel Lévinas maga is szembesült, és amelyet, érzésem szerint, nem oldott meg. Egyrészt Lévinas bölcelete gyökereiből fordul ki akkor, ha a másik ember eminenciája megkérdőjeleződik. A másiknak éppen ez a kivételessége volt az, amelyre filozófiáját építette. Ugyanakkor a művészet mégsem minősülhet pusztá dolognak, hiszen ez az esztétikai gondolkodás végét jelentené, amit maga Lévinas sem akar. Ennek az ellentmondásos helyzetnek a feloldása az, hogy a művészet vagy költészet közel sodródik a másikkal való találkozáshoz, időnként még reprodukálja is azt, ugyanakkor folyamatosan el is határolódik tőle. A rekonstrukciók nem tudják nyugvópontra juttatni ezt a mozgást, hiszen magában az életműben sem jut nyugvópontra: néha egy adott szövegen belül maga Lévinas is mindkét irány felé tesz engedményeket. Éppen ezért nem lehetséges a művészet státusát pusztán Lévinas művészetről tett megjegyzései alapján tisztázni. Mielőtt vázolnám azt az irányt, amerre a holtpontról való elmozdulás számomra lehetségesnek tűnik, kitérnék még egy irodalomelméleti gyakorlatra is, amely inspirációit részben Lévinas munkásságából merítette, és ezért megkerülhetetlen művészet és etika összefüggéseinek tárgyalása során.

A dekonstrukció etikája felé

Ezt az irodalomelméleti gyakorlatot összefoglalóan etikai kritikának lehet nevezni, talán még az etikai dekonstrukció vagy a dekonstrukció etikája megjelölés is elfogadható lenne. Alaptétele röviden úgy fogalmazható meg, hogy a kritikai vagy dekonstruktivista olvasatban olyan etikai tettet kell látni, amely a szöveg uralkodó és egészlegesítő törekvésével szemben más, elnyomott értelmeket és magát a másság lehetőségét szabadítja fel. Ezen gyakorlat és Lévinas bölceletének kapcsolata több szinten is értelmezhető. Az első, alapvető szint Lévinas és Derrida kapcsolata, amely egyrészt jelent személyes viszonyt, másrészt a hatvanas évektől kezdve szövegek párbeszédét is, ahol az ellentétek és a közös pontok felderítése zajlik. Simon Critchley ehhez a párbeszédhez fog visszanyúlni a kilencvenes évek elején, amikor a

¹⁴⁷ Seán Hand: EMMANUEL LÉVINAS. Routledge, London, 2009, 78. Hand ezzel együtt a művészet fogalmának olyan szerepet tulajdonított, amelyről Lévinas bölceletének belső feszültségei eminensen leolvashatóak. Ez lemérhető az idézett munkáján, ahol a műalkotásnak, a Talmud kommentárokhoz és a politika kérdéséhez hasonlóan külön fejezetet szentelt. (Hand: EMMANUEL LÉVINAS, 63-78.) Kezdeményeiben ez már látható az általa szerkesztett Lévinas olvasókönyvön is, ahol Esztétika címszó alatt külön blokkba rendezte Lévinas négy művészetről szóló írását (*A valóság és árnyéka*, valamint a *Leiris*, Proust és Blanchot elemzés kapott itt helyet). Hand az egyes szövegeket pár bekezdésben felvezette, ezek a gondolatfutatok Lévinas művészettfilozófiájának első rendszerezési kísérletei. Seán Hand (szerk.): THE LEVINAS READER. Blackwell, Oxford, 1989, különösen: 129-130, 144-145, 150-151 és 160.

dekonstrukció egyfajta etikai igazolását vagy megalapozását adja. Ettől az elmélettől egyenes út vezet az etikai kritika elméletéig, amelyet Robert Eaglestone fogalmazott meg a kilencvenes évek második felében.¹⁴⁸

Derrida 1964-ben, már a *Teljesség és Végtelen* megjelenés után, de még azelőtt, hogy a *Másként mint lenni* gondolatmenetéhez vezető út körvonalazódni kezdett volna, publikált egy hosszú tanulmányt Lévinas bölcséletéről *Erőszak és metafizika* címmel.¹⁴⁹ Ez volt az első monográfia, ami Lévinas bölcséletéről megjelent. Ebben az írásában Derrida három fő célt valósított meg sikeresen. Egyrészt értő és mély összefoglalását adta Lévinas addigi munkásságának. Másrészt nagyon határozottan rámutatott arra, hogy Lévinas kritikája, amellyel Hegelt, Heideggert és Husserlt illeti, helyenként legalábbis elstietett, és vázolt olyan lehetőségeket, ahol jóval termékenyebb párbeszéd is elképzelhető lenne ezekkel a gondolkodókkal. Végezetül, és ez a volt Derrida tanulmányának azon elem, amely leginkább megmaradt a filozófiai köztudatban, felhívta arra a figyelmet, hogy mindaddig, amíg az ontológia és a fenomenológia kritikája ez ontológiai és fenomenológiai nyelven belül fogalmazódik meg, addig ez a kritika legalábbis erőtlen marad, hiszen rá van utalva arra a nyelvre, amelyet meghaladna. A harmadik rész felvezető mondata szépen összegzi mindezt. „Azok a kérdések, amelyeknek forrására a következőkben próbálunk rámutatni, ugyan különböző értelemben de nyelvi kérdések: kérdések a nyelvről és a nyelv kérdése”.¹⁵⁰

Derrida tanulmányának hatása Lévinas kései munkásságára hatalmas volt. Ezekből a kritikai megjegyzésekből eredeztethető egyrészt az a stílusváltás, amely a *Másként mint lenni* zaklatott, sokszor kifejezetten lüktető mondatait a *Teljesség és Végtelen* még veretes és rendszerezett kifejtésétől megkülönbözteti. Ezzel függ össze természetesen a terminológia részleges átalakulása is: a fenomenológia szerepe jelentősen, az ontológiáé csak bizonyos mértékig csökken. Másrészről, és ez talán a döntő tartalmi mozzanat, a Mondás és Mondott fogalmain alapuló nyelvelmélet mintha egyenesen válaszként született volna meg Derrida kritikájára. Ez a nyelvelmélet összességében azt hivatott megvilágítani, hogy miként lehetséges egy nyelvi megnyilatkozásnak úgy etikai jelentőséget tulajdonítani (hiszen Mondás), hogy közben számot vetünk ennek a megnyilatkozásnak ontológiai funkciójával (hiszen mint Mondott leképezi és kifejezi a világot). Lévinas a Mondás és Mondott

¹⁴⁸ Keszérű József behatóan vizsgálta ezt az irányzatot. Lásd: Keszérű József: NYELV, REPREZENTÁCIÓ, IRODALOM LÉVINASNÁL. *Partitúra* 2 (2007): 77-100.

¹⁴⁹ Jacques Derrida: VIOLENCE ET MÉTAPHYSIQUE: ESSAI SUR LA PENSÉE D'EMMANUEL LEVINAS. *Revue de Métaphysique et de Morale* (1964): 322-354 és 425-473. A szöveg 1967-ben bekerült *Az írás és az elkülönböztetés* kötetbe. A következő kiadás alapján hivatkozom: Jacques Derrida: VIOLENCE ET MÉTAPHYSIQUE: ESSAI SUR LA PENSÉE D'EMMANUEL LEVINAS. In: uő, *L'écriture et la différence*. Seuil, Párizs, 2001, 117-228.

¹⁵⁰ Derrida: VIOLENCE ET MÉTAPHYSIQUE, 161.

fogalmainak kidolgozása során nem utal Derrida írására, ám pár évvel később egy recenzióban *A hang és a fenomén* című könyvről visszatér ehhez a fogalmi apparátushoz.¹⁵¹ Ebben a recenzióban Lévinas megpróbálja besorolni Derrida gondolatmenetét abba a kategóriarendszerbe, amelyet éppen Derrida kritikájára válaszul dolgozott ki. A kulcsfontosságú szakaszt hosszabban idézem:

Az a tény, hogy a nyelv az idő legláthatatlanabb különbségére oltódik rá, hogy mondása kifordul az általa mondottból, és korrelációjuk nem szigorú (ami eleve megtöri az észlelés egységét, s vele együtt a tapasztalás lehetőségét is), egyértelműen elkülöníti a nyelvet bármiféle empiriától, mely kimerül a jelenlétben, illetve a jelenlét hiányában. Egy napon persze meg kell majd találni újra, a Mondásból és annak tulajdonképpeni jelentéséből kiindulva, az előbbi korrelációját a Mondottal – ami nem lehetetlen. Ám a Mondás sohasem merül ki a Mondottban, miképpen a jel sem azzal a céllal vetődött a Mondott ontológiájának terepére, hogy ott a viszony paradox struktúráját hozza létre (ami Platón olyannyira megrendítette, hogy majdnem apagyilkosságba sodorta), és hogy az önmaga elől rejtőzködő jelenlétet pótolja. A jel, akárcsak a Mondás – a jelenléttel ellenirányban – a másinak való kitettség, a másinak való alávetettség rend-kívüli eseménye, vagyis a szubjektivitás eseménye. Egyik-a-másikért. Jelentés, amely nem merül ki az intuíción vagy a jelenlét pusztá távollétében. [...] Az, ami a dekonstruktív elemzés szempontjából önmaga számára való hiányként jelentkezik, nem többlete (hiszen az továbbra is a boldogság ígérete, az ontológia maradéka volna), hanem jobbik része a közelségnek, kiválóság és emelkedettség, a létet megelőző etika, vagy a Léten túli Jó.¹⁵²

Nagyon tömören összefoglalva a fentebbi szakaszban az hangzik el, hogy a jelölő leválása a jelőltről, az elkülönböződés mozgása és a tiszta jelentés lehetetlensége nem pusztán a nyelv struktúrájának öncélú játéka, hanem etikai perspektívából értelmezhető úgy is, mint a Mondás és a Mondott feszültségének termékei. Ebben az értelemben a jelentés szétszóródása nem a filozófia és a megismerés nyomora, hanem az a pillanat, amikor az egész megbomlásának köszönhetően a másság, az etikai jelentésség lehetősége megszületik. Lévinas ezt többé-kevésbé mindig is így gondolta, a recenzió nívója abban áll, hogy ezt a lehetőséget a dekonstruktív elemzés, itt egyben maga Derrida, nem ismeri fel. Miközben a jelenlét lehetetlenségére koncentrál, nem látja azt az etikai kontextust, amelyben a jelenlétnek ez a lehetetlensége igazán fontossá válik.

A dekonstrukciónak ez a fajta etikai értelmezése majd harminc évig látens állapotban maradt. A kilencvenes évek elején Lévinas és Derrida párbeszédét követve Critchley fogalmazta meg és fejlesztette tovább *A dekonstrukció etikája* című könyvében. Lévinas javaslata összességében még arra irányult, hogy a dekonstrukció nem figyel eléggé azokra az etikai horizontokra, amelyek a jelentés szétszóródása és az elkülönböződés mögött meghúzódhatnak. Ebben az értelemben a dekonstrukció Lévinas számára megmaradt filozófiai eljárásnak, amelynek talán figyelmesebbnek kellene lennie. Ugyanakkor Critchley

¹⁵¹ Emmanuel Lévinas: TOUT AUTREMENT. *L'Arc* 54 (1973): 33-37. A szövegre Tarnay László fordításában hivatkozom: Emmanuel Lévinas: NYELV ÉS KÖZELSÉG. Ford. és szerk. Tarnay László. Jelenkor, Pécs, 1997, 135-140.

¹⁵² Lévinas: NYELV ÉS KÖZELSÉG, 139-140.

számára a képlet már úgy állt fel, hogy maga a dekonstruktivista olvasat készíti elő a terepet az etikai esemény számára.

A berekesztő olvasat az ontológiai zárvány etikai szakadását fogalmazza meg, és így felfüggeszti a szövegnek az értelmes egészre és az önmegértésre vonatkozó igényét. [...] A berekesztő olvasat első lépésben az uralkodó értelmezés főbb vonalait követve a szöveg türelmes, akadémiai kommentárját adja, majd megjelöli az uralkodó értelmezésben azt a szakadást vagy másságot, ahol az olvasat a szövegben olyan belátásokat fedez fel, amelyekre a szöveg vak. Alaptéziséim szerint ezek a belátások, szakadások vagy másságok az etikai transzcendencia pillanatai, ahol valamiféle, az ontológiától független szükségszerűség jelenti be magát az olvasatban, ahol a szöveg etikai Mondása áttöri ontológiai Mondottját.¹⁵³

Ebben az értelemben a Mondás és Mondott feszültsége annak köszönhetően válik érzékelhetővé, hogy az olvasat először kijelöli az uralkodó értelmezés határait, majd teret nyit a szöveg etikai dimenzióinak. Világosan látható, hogy az a Mondás, amely Lévinas esetében még valamiféle jól-rosszul megfogható létező megnyilatkozása vagy felnyílása volt a másik felé (éppen ezért lehetett etikai tett, hiszen saját magam számára válik egyértelművé, amikor megszólalok, hogy velem szemben ott van valaki más, hiszen hozzá szólok), itt már a szöveg belső működésévé válik. Nem a beszélő lép etikai viszonyba, hanem szöveg viszi színre magát a dekonstruktivista olvasat segítségével etikailag.

Ezt a meglátást, amely alapvetően a dekonstrukcióra vonatkozott, Eaglestone fejlesztette tovább átfogó kritikai elméletté.¹⁵⁴ Critchley munkájához képest Eaglestone nagyobb mértékben támaszkodott Lévinas esztétikai írásaira, ugyanakkor a kritika etikai szerepének elemzése során hasonló eredményre jutott. A Mondás és Mondott fogalmainra támaszkodva a könyvvé rögzült Mondottakat olyan kihívásokként értelmezte, amelyek újabb Mondásokhoz vezetnek, amelyek aztán később újabb könyvekké és Mondottakká válnak.

Bármiféle könyv, legyen az irodalmi, filozófiai vagy bármi egyéb, 'tisztá Mondott', ugyanakkor 'félbeszakított beszéd' eredmény. A könyv az a mozzanat, amikor a Mondás belekódolódik a Mondottba, és magán viseli ennek a kódolásnak a nyomát. A könyvek a Mondás és a Mondott erjedéséről tanúskodnak, amelyek folyamatosan félbeszakítják önmagukat és egymást. Ugyanakkor megvan a sorsuk: ami kezdetben félbeszakadás volt, az a Mondott részévé válik és elveszti erejét mint a létezés etikai félbeszakadása. Az a folyamat, ahol a könyv Mondotttá válik, követeli egyben a félbeszakadást és új könyveket kér. A (lehetetlen) kezdetben, ahogy valóban történt, a könyvben tisztán ott van a Mondás a Mondottban. Az írás során, az előszavakban és az idő múlásával, a könyv pusztá Mondotttá válik, amely értelmezést és szakadást kíván. Ez a félbeszakadásként elgondolt értelmezés olyan Mondás, amely különbözik a Mondottól. Az értelmezésnek és a félbeszakadásnak ez a menete az, ami a kritika etikáját jelenti, amely a kritikai gyakorlatot megalapozza.¹⁵⁵

Míg Critchley esetében a Mondás és a Mondott feszültsége adott szövegen belül, a dekonstruktivista olvasat segítségével volt látható, és ez biztosította ezen olvasat etikumát,

¹⁵³ Simon Critchley: THE ETHICS OF DECONSTRUCTION, Purdue University, West Lafayette, 1999, 30.

¹⁵⁴ Eaglestone: ETHICAL CRITICISM. READING AFTER LÉVINAS.

¹⁵⁵ Eaglestone: ETHICAL CRITICISM. READING AFTER LÉVINAS, 165.

addig Eagleton értelmezésében a feszültség könyvek, a Mondottá váló és azokat újra félbeszakító Mondások között van.¹⁵⁶

Ákárhogy is, a másik iránt viselt végtelen felelősség, amely az ő uralhatatlan testi közelségében és a neki szánt kifejezésben született meg, mindkét esetben szövegek közötti viszonyná válik. Egy pillanatig sem vitatom, hogy a szövegeknek ez a felnyílása vagy félbeszakítás ne lenne fontos esemény, ugyanakkor úgy tűnik, az etikai kritika esetében is ugyanaz a folyamat játszódik le, amely a Lévinas rekonstrukciók kapcsán megfigyelhető volt. A gondolatmenetek elszakadnak attól az alapvető eseménytől, amely a bölcsélet forrását jelenti, vagyis szem elől tévesztik a másik etikai eminenciáját, és olyan területeken alkalmazzák az etikai transzcendencia fogalomkészletét, ahol az nem tehető meg szükségszerű torzulásuk nélkül. Így válhat a szöveg és olvasata, valamint szöveg és kritikája közötti viszony etikai viszonyná.

Összegzés

Lévinas esztétikai megjegyzéseiben gyökerező rekonstrukcióknak és elméleteknek az áttekintése arra az eredményre vezetett, hogy a bölcsélet alapvető mozgatórugói és a művészet közötti lehetséges viszony mibenlétét firtató reflexió holtpontra jutott. Ennek a reflexiónak, ismételten, a téje az, hogy mi az etikai hozadéka a műalkotásoknak egy olyan létező számára, amely végtelenül felelős a közelében lévő másikért. A holtpontnak az oka pedig úgy tűnik az, hogy egyrészt Lévinas maga sem volt mindig biztos abban, mi az etikai státusa a tágan vagy szűken értelmezett művészetnek: olyasvalami-e, mint a másik vagy sem. Ezt a bizonytalanságot maguk a rekonstrukciók is klónozzák, bár különböző hangsúlyokkal. Ez lehet a szép tagadása, etikai és esztétikai konvergenciájának keresése, vagy adott esetben a szöveg etikai performativitásának megfogalmazása. Ugyanakkor a gondolatmeneteknek szembesülniük kell azzal, hogy amikor visszatekintene a másik és a művészet kérdéseire, akkor annyit tehetnek, hogy konklúzió helyett a művészet másságát elhatárolják a másiktól.

Meglátásom szerint ebből a helyzetből pusztán úgy, hogy a másik és a műalkotás mássága közötti különbséget vagy hasonlóságot mérlegeljük, és hol döntőnek, hol marginálisnak állítjuk be, nem lehetséges. Maga a kérdés fontos, azonban csak részben viz

¹⁵⁶ Krassóy Ákos, alapvetően Lévinas korai szövegeire támaszkodva, a kritikának azt a funkcióját hangsúlyozta, hogy az uralhatatlan befogadás-élményt követően szükségszerűen értelmező és ezzel megragadó hozzáállást vesz fel. Ennyiben, érvelt, Lévinas kétlépcsős modellje tekinthető minden műalkotással való szembesülés alapképletének. Ez a meglátás mindenképpen lehetséges értelmezését kínálja fel a korai korszakban a művészet elítélésének, ugyanakkor az etikai szempontot figyelmen kívül hagyja. Vö. Krassóy Ákos: *A GENETIKUS MŰVÉSZETÉRTÉSRŐL LÉVINAS KAPCSÁN*. In: *Transzcendencia és megértés: Lévinas etikája és metafizikája*. Szerk. Bokody Péter, Kenéz László, Szegedi Nóra. L'Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület, Budapest, 2008, 232-250.

közelebb a művészet etikai szerepének tisztázásához. Ennek az etikai szerepnek a fontossága nem abban rejlik, hogy vajon a műalkotás az archoz hasonlóan mennyire erős etikai fenomén, hanem abban, hogy mit jelent a másikért végtelenül felelős létező számára olyan képződményekkel kapcsolatba lépni, amelyek letörölhetetlenül magukon viselik az emberi nyomát, esztétikai és konceptuális szervezettségük lenyűgöző, ugyanakkor az a kihívás, amelyet sugároznak, gyengébb a radikális etikai viszony tudatot felszámoló erőszakánál. Úgy vélem, Lévinas kései bölcselete tartalmaz útmutatást erre a problémára, ugyan nem specifikusan a művészetet illetően, hanem arra, hogyan lehetséges értelmezni a különböző civilizációs és kulturális képződményeket a másikért és a többiekért viselt felelősség tükrében. Ezt a lehetséges irányt a következő fejezetben követem végig.

Az arc előtt és után – Lévinas bölcséletének folytathatóságáról

Ebben a fejezetben arra teszek kísérletet, hogy Lévinas bölcseltének programszerű összefoglalását adjam. Ez a programszerű összefoglalás elengedhetetlen a művészet etikai jelentőségének vizsgálatához, hiszen pontosan Lévinas bölcséletének fő irányvonalai mentén mérhető le az, hogy ennek a radikális etikai gondolat tükrében milyen következtetések adódnak a művészetre. Ellentétben az előző fejezetek során alkalmazott aprólékos rekonstruáló módszerrel, itt igyekszem Lévinas bölcséletét, ha nem is egy adott homogén gondolati alakzatra hozni, de legalábbis úgy meghatározni, hogy lehetővé váljék a művészet kérdésének általános etikai vizsgálata. Ezt az összefoglaló gondolati alakzatot nevezem programnak, ami egyszerre utal a bölcséletet mozgató alapvető célokra, valamint arra, hogy ez a bölcsélet alapvetően még mindig nyitott a jövő felé, vagyis a program átvehető és folytatható.

Fontosnak tartom a fejezet küszöbén leszögezni: Lévinas határozottan tiltakozott az ellen, hogy a filozófiának szükségképpen valamiféle rendszerezett, programszerű eljárásnak kellene lennie; saját bölcséletét pedig kifejezetten nem-programszerűnek tekintette, hiszen a filozófia programjai, sőt maga a filozófia mint program számára a gondolkodás totalizáló tendenciáit idézte fel.¹⁵⁷ A következő oldalakon vérlázító egyszerűsítésekkel filozófiáját mégiscsak az arc megragadhatatlan többletének és az én végtelen felelősségének programjaként fogom elgondolni. Ezt a programot négy szempontból vizsgálom: 1) lehetséges-e egyáltalán ilyen programot meghatározni; 2) milyen főbb átalakulásokon ment keresztül ez a program; 3) miért radikális ez a program; 4) hogyan próbálta meg Lévinas mérsékelni a program radikalizmusát. Ez a négy szempont azt a kérdésfelvetést készíti elő, hogy miféle opciók adódnak a program folytatására. Végezetül a művészetre adódó következtetéseket is megfogalmazok.¹⁵⁸

A program lehetősége/lehetetlensége

Az a tény, hogy Lévinas bölcsellete elgondolható valamiféle leegyszerűsített programként, leginkább a kritikákból látható.¹⁵⁹ Ezek vetik fel Lévinas ellen, hogy filozófiája bennragadt

¹⁵⁷ Lévinas: *ETIKA ÉS VÉGTELEN*, 36-37, 43.

¹⁵⁸ Ennek a fejezetnek egy rövidebb változata megjelent: Bokody Péter: *AZ ARC ELŐTT ÉS UTÁN: LÉVINAS BÖLCSELETÉNEK FOLYTATHATÓSÁGÁRÓL*. *HOLMI* 20 (2008): 918-930.

¹⁵⁹ A teljesség igénye nélkül három művet említek meg, amelyek különböző hangsúlyokkal ugyan, de ugyanezen probléma körül mozognak. Derrida: *VIOLENCE ET MÉTAPHYSIQUE*, különösen 152; Dominique Janicaud: *LE TOURNANT THÉOLOGIQUE DE LA PHÉNOMÉNOLOGIE FRANÇAISE*. *L'éclat*, Combas, 1991, különösen: 25-38; Raphaël Lellouche: *DIFFICILE LEVINAS. PEUT-ON NE PAS ÊTRE LEVINASSIEN?* *L'éclat*, Párizs – Tel Aviv, 2006.

abban a metafizikai hagyományban, amely a másik ember szentségét teremtett és istenképmási mivoltából vezeti le, és mindezt a fenomenológia (önmagában is kétséges) álcája mögé bújva tette. Magyarán amikor Lévinas a másíkról és az arcról beszél, amely megtiltja a gyilkosságot, akkor filozófiaílag próbál ahhoz a zsidó-keresztény vallási hagyományhoz csatlakozni, amely ezeket a premisszákat mindig is a kinyilatkoztatásra vagy a kinyilatkoztatást őrző intézményekre alapozta, mint a Tóra vagy az Evangélium. Ebben az értelemben bár Lévinas filozófiát művel, valójában metafizikus, és mint ilyen, ráadásul, foglya annak az ontó-teológiai hagyománynak is, amelyet egyébként Heideggerrel egyetértésben meg kívánna haladni. Ez a kritika tehát a programot a másik szentségének programjaként gondolja el.

Ez a kritika legalább kétféleképpen fogható fel. Egyik értelemben ez a kritika azt hangsúlyozza, hogy Lévinas litvániai zsidó környezetből érkezik, és vélhetően hozza magával ezeket a gondolatokat, amelyek aztán mélyen befolyásolják filozófiáját. Sarkított változatában ez a kritika azt is állítja, hogy amikor filozófus lesz, akkor Lévinas továbbra is ezekről akar beszélni, csak éppen filozófiaílag, vagyis a másik szentsége mindvégig megmarad bölcselate végső és meghaladhatatlan értelmezési horizontjának, olyan előfeltevésnek, amely igazán sohasem kérdőjeleződik meg. Erre a felvetésre a magától értetődő válasz az, hogy a filozófiai gondolatmenetek relevanciáját mondanivalójuk és nem pedig kontextusuk határozza meg, még akkor is, ha a kontextus teljes elhanyagolása szükségszerű torzulásokhoz vezet. Vagyis érkezzen bár Lévinas akármilyen hagyományból, bölcselate bölcselateként és nem élettörténeti adalékként vagy kordokumentumként kell elgondolni. Ezt támasztja alá az is, hogy Lévinas kifejezetten gondot fordított arra, hogy „filozófiai” és „teológiai” (Talmud kommentárok) művei ne ugyanazon kiadónál jelenjenek meg.¹⁶⁰ Ezt erősíti recepciójának egyik meghatározó mozzanata: az ateista recepció is; amely arra mutat rá egyértelműen, hogy bölcselate képes működni az őt körülölelő vallási-teológiai kontextus nélkül is.¹⁶¹

A kritika második és erőteljesebb megfogalmazása azt mondja ki, hogy a másik szentségének ez a gondolata nem pusztán kontextusa a bölcselati műveknek, hanem megjelenik magukon a műveken belül. És erre a felvetésre a válasz már kevésbé egyértelmű.

¹⁶⁰ A *Minuit* gondozásában. Emmanuel Lévinas: QUATRE LECTIONS TALMUDIQUES. Minuit, Párizs, 1968; Emmanuel Lévinas: DU SACRÉ AU SAINT. Minuit, Párizs, 1977; Emmanuel Lévinas: L'AU-DELÀ DU VERSET. Minuit, Párizs, 1982; Emmanuel Lévinas: À L'HEURE DES NATIONS. Minuit, Párizs, 1988; Emmanuel Lévinas: NOUVELLES LECTIONS TALMUDIQUES. Minuit, Párizs, 1996. A Talmud kérdéséhez Lévinas bölcselateben lásd Bendl Vera elemzését a mickvákrról. Bendl Vera: LÉVINAS ÉS A TALMUD. In: *Transzcendencia és megértés: Lévinas etikája és metafizikája*. Szerk. Bokody Péter, Kenéz László, Szegedi Nóra. L'Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület, Budapest, 2008, 143-153.

¹⁶¹ Vö: Simon Critchley: LÉVINAS KEZE BLANCHOT TŰZÉBEN. Ford. Bokody Péter. *Vulgo* 4 (2003): 102-110; és Michel Haar: L'OBSSESSION DE L'AUTRE. L'ÉTHIQUE COMME TRAUMATISME. *L'Herne* (1991): 444-452.

Azért kevésbé egyértelmű, mert a másik szentsége vagy megölhetetlensége, amely mintegy záróköként fogja össze a bölceletet, vállaltan atematikus konklúzió marad. Bejelentődik, de nem igazolódik. Ebből a kettősségből eredeztethető aztán a bölceletnek azon ellentmondásos szerkezete is, amely élesen elválasztja a Lévinas-követőket a nem-Lévinas-követőktől. Ugyanis a másik megölhetetlenségének gondolata teológiai szempontból semlegesnek tekinthető fenomenológiai-ontológiai elemzés keretein közt bukkan fel, vagyis mentes bármiféle olyan üdvtörténeti premisszától, amely szükségszerűen kiírná a bölceleti művek köréből. A társszobjektumnak társszobjektumként való jelenléte a tudatban valós fenomenológiai probléma, ami nem tekinthető evidensen megoldottnak. Ugyanakkor a másik megölhetetlensége ebben a fenomenológiai-ontológiai gondolatmenetben oly módon bukkan fel, hogy bejelenti a gondolkodás – egyben a fenomenológia és ontológia – elégtelenségét. Vagyis úgy képes filozófiailag megfogalmazódni, hogy bejelenti annak a nyelvnek az elégtelenségét, amely hordozni lenne hivatott; éppen ezért nem lehet azt állítani, hogy pre-filozófiailag döntene a kérdésről, de az sem igaz, hogy teljes egészében kielégítő filozófiai megoldást adna a problémára.

Mármost erre az érvmenetre alapvetően két reakció érkezik. Az elutasító válasz azt hangsúlyozza, hogy ezzel a lépéssel Lévinas már túlmént azokon a határokon, amelyeket egy filozófusnak illik tiszteletben tartania; vagyis a filozófia határainak feszegetése már nem tartozik hozzá magához a filozófiához. Az elfogadó válasz úgy hangzik, hogy bár az arc vagy a másik valóban túl van az érzéken és az értelemadó tudaton, és így elgondolva a bölceleten is, ugyanakkor a tudatnak ez a megrendülése vagy az érzéki felhasítása az arcan még tudati esemény, még megragadható, még olyasmi, amelyről lehet filozófiailag elfogadható módon beszélni. Ez az elfogadó válasz is kénytelen hangsúlyozni, hogy ami a meghaladáson túl van, az már nem hozzáférhető.

Ezek a megfontolások vezetnek el ahhoz az ellentéthez, hogy kívülről Lévinas bölcelete határozott programmal rendelkező, előre lefektetett célokat követő filozófiai termelésként értelmeződik, belülről pedig, mintegy talán válaszként is erre a kritikára, középpontját vesztett tisztán leíró vizsgálódásként, amely a végső konklúzió elérése előtt mindig visszakozni kénytelen, és pusztán eszközei elégtelenségét és ezek lehetséges implikációit képes bejelenteni. Éppen ezért a következő oldalakon egyszerre próbálnék meg külső és belső nézőpontot elfoglalni: külsőt abban az értelemben, hogy elfogadom a program feltételezésének jogosságát, de nem azért, hogy villámgyorsan pálcát törjek Lévinas felett, hanem azért, hogy, már a bölceleten belülről, fel tudjam tenni azt a kérdést, hogy milyen örökséggel ajándékozott meg bennünket ez a program, és mihez kezdhetünk vele.

A program kialakulása

Ha a program fejlődését vizsgáljuk, akkor lemérhető, hogy Lévinas kezdetben maga sem látta teljesen tisztán azt a kiemelt szerepet, amelyet később a másiknak tulajdonított. Egyszerűsítésekkel három fázisra bontható ez a fejlődés: a) specifikált másik (gyermek és a nő); b) az általános másik (arc); c) belsővé lett másik (Mondás). Ez a három szakasz egyben a másik három funkciójának feleltethető meg: a) megmentő; b) megkérdőjelező; c) megalapító.¹⁶²

A másik gondolata a világháborút követő írásokban bukkan fel. Mind *A létezésről a létezőhöz*, mind *Az idő és a másik* záró gondolatmenete előtt Lévinas jelzi, hogy a valódi másságot, az igazán újat a létező nem tudja saját maga számára megadni, annak mindenképpen a másiktól kell érkeznie; és éppen ezért a társiasság alkotja a végső alapját bármiféle egyéb viszonyoknak.¹⁶³ Ezt követően azonban nem a társiasság általános elemzését végzi el, hanem tovább lép, és kijelenti, hogy létezik olyan viszony, ahol a „másik mássága a maga tisztaságában jelenik meg”.¹⁶⁴

Ez a viszony első körben a femininhez fűződik, aki a (férfi)létezőnek képes olyan lehetőségeket felkínálni, amelyek korábban nem voltak számára elérhetőek. Azért képes erre, mert a femininhez fűződő szerelmi viszony, vagyis amikor a nő nem tárgyként vagy megoldásként, hanem *mint nő* jelenik meg, akkor nőisége éppen a bármiféle megragadás vagy uralás ellen kifejtett ellenállásban áll. A nő az, aki *par excellence* nem uralható. A feminin kivonja magát a férfi hatalma alól, ezzel kényszeríti bele olyan jövőbe és olyan lehetőségekbe, amelyek ebben az értelemben már nem sajátjai, hiszen nem ő kezdeményezi őket. Második lépésként a nő kivételes mássága átkerül a fiúra is, aki a megragadhatatlan jövő gyümölcse és hordozója. Gyümölcse egyrészt, mert a férfi és a nő közötti uralhatatlan viszonyból

¹⁶² Ez a három szakasz helyely-közzel megfeleltethető az életmű bevett tagolásának is a korai művektől kezdve (*A létezésről a létezőhöz* és *Az idő és a Másik*), a nagy rendszerezési kísérleten át (*Teljesség és Végtelen*), egészen a kései főműig (*Másként mint lenni, avagy túl a léten*). Vö: Adriaan Theodoor Peperzak: *TO THE OTHER – AN INTRODUCTION TO THE PHILOSOPHY OF EMMANUEL LEVINAS*. Purdue University Press, West Lafayette, 1993; Adriaan Theodoor Peperzak: *BEYOND – THE PHILOSOPHY OF EMMANUEL LEVINAS*. Northwestern University Press, Evanston, 1997; Howard Caygill: *LEVINAS AND THE POLITICAL*. Routledge, London, 2002. Átfogó Lévinas monográfia magyar nyelven még nem elérhető. Részleges Lévinas bevezetők magyarul: Németh Marcell: *AZ ARC VÉGTELENSÉGE. Pannonhalmi Szemle* 3/1 (1995): 83-95; Tarnay László: *UTÓSZÓ*. In: Emmanuel Lévinas: *Nyelv és közelség*. Jelenkor, Pécs, 1997, 219-223; Mezei Balázs: *A LÉLEK ÉS A MÁSIK – PATOČKA, LÉVINAS*. In: uő: *A lélek és a másik*. Atlantisz, Budapest, 1998, 61-100; Tengelyi László: *LÉVINAS ÉS A JÓ ANARCHIÁJA*, In: uő: *Élettörténet és sorseseemény*. Atlantisz, Budapest, 1998, 217-232; Mártonffy Marcell: *AZ EGYENLŐTLENSÉG ESÉLYEI*. In: uő: *Folyamatos kezdet*. Jelenkor, Pécs, 1999, 185-201; Tarnay László: *AZ ETIKA KIHÍVÁSA AVAGY A „KIHÍVÁS” ETIKÁJA*. KIERKEGAARD – LÉVINAS. *passim* 4/1 (2002): 79-101; Bokody Péter: *LÉVINAS ÉS A POLITIKAI Pannonhalmi Szemle* 12/1 (2004), 72-78; Vermes Katalin: *A TEST ÉTHOSZA*. L'Harmattan, Budapest, 2006, 105-153; Ullmann Tamás: *LÉVINAS, AZ ALTERITÁS FILOZÓFUSA. Helikon* 53/1-2 (2007): 204-216.

¹⁶³ Lévinas: *DE L'EXISTENCE À L'EXISTANT*, 161-165; és Lévinas: *AZ IDŐ ÉS A MÁSIK*, 57.

¹⁶⁴ Lévinas: *DE L'EXISTENCE À L'EXISTANT*, 164-165; és Lévinas: *AZ IDŐ ÉS A MÁSIK*, 57.

származik. Hordozója is egyben, mert a beígért új vagy megragadhatatlan jövő benne nyer értelmet: a fiú azokat a lehetőségeket, amelyek az ő létében adóttak, fel tudja ajánlani az atya/férfi számára, aki ezekre mint sajátjaira képes tekinteni, anélkül, hogy a fiává válna. Vagyis a fiúban az atya léte radikálisan új lehetőségekkel hosszabbodik meg, amelyek korábban még az elképzelhető horizontján sem bukkantak fel.¹⁶⁵

Fontos látunk, hogy a nőnek és a fiúnak ez az elemzése a világháborút követően még valamiféle szabadulástörténet kontextusába íródik bele. Lévinas a létezőt itt alapvetően magányos létezőként gondolja el, aki képes volt magát és világát tételezni, vagyis létezik, ugyanakkor ez a létezés monotóniával és unalommal tölti el. A létező olyan világban él, ahol uralja az adódó lehetőségeket, és semmiféle újdonsággal nem képes találkozni, hiszen minden az ő, már lejátszott jövőjének horizontján bukkan fel. Mármint a nő és a fiú másságnak elsődleges feladata és hozadéka ettől az unalomtól és monotóniától való megszabadítás, ami egyébként a táplálkozás és a megismerés segítségével nem véghezvihető. A létezőt a magánytól meg kell menteni, és ezt az erotikán és a termékenységen keresztül lehet elérni. Vagyis az a specifikált másik, aki itt a nő és a fiú alakjában megjelenik, megmentőként vagy megszabadítóként jelenik meg.

A kritikák, amelyek ezt a korai korszakot illetik, általában a gondolatmenet bántó férfiközpontúságát hangsúlyozzák, hiszen elfogadhatatlan nézőpont az, hogy a létező férfi, a másság hordozója a nő és a viszony gyümölcse a fiú. Ezek a felvetések azonban könnyebben kiküszöbölhetőek: a férfi-nő viszony értelmezhető a szexuális differencia leírásaként, és a termékenység nem feltétlenül a fiúhoz kötődik. Ami a későbbi fejlemények tükrében jóval fontosabbnak tűnik, az a másik specifikált jellege és megmentő szerepe, ugyanis Lévinas a későbbiekben mindkettőt kiírja a gondolatmenetből.

A *Teljesség és Végtelen* koncepciója szerint a másik már nem valamiféle meghatározható valaki lesz, tehát nem a feminin, aki csábít, vagy a fiú, akiben jövőnk folytatódik. A másik ebben a műben az arc, vagyis olyan másik, akinek általánossága nem szűkíthető le bizonyos viszonyokra. Ezen a ponton Lévinas következőképpen határozza meg a másikat. A jól ismert fenomenológiai elemzés keretében elmondja, hogy az arc folyamatosan túlsordul azon a formán, amellyel a tudat megragadni kívánja, vagyis nem engedi, hogy az. Ugyanaz, a tudat pusztá testrészként vagy tárgyként gondolja el. Az arc folyamatosan visszaveri azokat a kliséket és tartalmakat, amelyeket a tudat rá kívánna erőltetni. Bernhard Waldenfels kifejezésével: az arc egyfajta megtestesült távollétként (hiányként – *corporeal*

¹⁶⁵ Lévinas: *AZ IDŐ ÉS A MÁSIK*, 57-62.

absence) tételezi magát velem szemben.¹⁶⁶ Ez a folyamatos ellenszegülés pozitív értelemben a *ne ölj!* parancsot sugározza, vagyis az arc az ellenállás mellett egyben megtiltja azt is, hogy az Ugyanaz rövid úton véget vessen a történetnek, és a rakoncátlan fenomént egyszerűen eltörölje.¹⁶⁷

Az ellenállásnak és a tiltásnak ebben a kettősségében érthető meg a másik új funkciója. Nőként és fiúként a szerepe az volt, hogy a létezőt megmentse a magányból. Itt már általános másikká vált, aki arcában ellenáll és megtiltja a gyilkosságot. Így az arc már nem pusztán érdekes kvázi-fenomén, amely felfrissíti a világ monoton menetét. Tekintettel arra, hogy az Ugyanaz világa a dolgok tárgyiasításán és az eledelek élvezetén alapul, ahol ez a tárgyiasítás és élvezet spontán és magától értetődő, az arc megragadhatatlan többlet ennek a világnak ez alapvető rendjét forgatja fel. Megjelenik valami vagy valaki, aki nem kezelhető az eddig megszokott módon, vagyis nem uralható és bekebelezhető; és ezáltal megkérdőjelez minden eddigi uralást és bekebelezést. Az arc ellenállása azt a kérdést szegezi az Ugyanaznak, hogy a világa valóban az övé-e, hogy a spontán és egoista működési rend valóban a végső alapja-e létezésének.

Ez a két változtatás döntően befolyásolta Lévinas bölceletének programját. A másik specifikáltságának megszüntetése az arcban lehetővé tette, hogy valóban általános etikává váljon, meghaladva valamiféle bujtattott törzsi vagy vérségi viszonyokat, még akkor is, ha ezeket ontológiai struktúrákként értelmezte. Jól látható ez azon, hogy a *Teljesség és Végtelen* oldalain a nő és a fiú az arcon túl kapott már csak helyet, és az Ugyanaz számára a halálon túllépő idő végtelenségének ígérétét hordozzák, amely mintegy kompenzál az elvesztett létezésért.¹⁶⁸ Azzal, hogy a fiú és a nő megőrzi egyben ezt a megmentő vagy kompenzáló funkciót, az általános másik már elszakadhat ettől a szereptől. Az arc jelentősége ezáltal már valóban radikális etikai mozzanata lehet, ahol nem valamiféle megmentő, hanem megkérdőjelező szerepben tűnik meg. A megmentéstől a megkérdőjelezéshez vezető átmenet fordítja végérvényes Lévinast a felelősségetika irányába, és teszi bölceletét az arc megragadhatatlan többletének programjává.

Mármost ez a program nem véglegesül a *Teljesség és Végtelenben*. Lévinas egyrészt maga is továbbírja a gondolatmenetet, másrészt Derrida határozott kritikáját követően

¹⁶⁶ Az arc meghatározásához a *Teljesség és Végtelen* oldalain lásd: Bernhard Waldenfels: LÉVINAS AND THE FACE OF THE OTHER. In: *The Cambridge Companion to Lévinas*. Szerk. Simon Critchley és Robert Bernasconi. Cambridge University, Cambridge, 2002, 63-72.

¹⁶⁷ Lévinas: TELJESSÉG ÉS VÉGTÉLEN, 155-168.

¹⁶⁸ Lévinas: TELJESSÉG ÉS VÉGTÉLEN, 213-241.

revízióra is kényszerül.¹⁶⁹ A *Másként mint lenni* emiatt legalább két forrásból táplálkozik, és olyan többközpontú fogalmi hálót vázol fel, amely egyrészt próbaköve bármiféle Lévinas értelmezésnek, és minden bizonnyal még hosszú ideig alapvető kihívás marad. Itt két fogalmat emelnék ki: a Mondását és a végtelen felelősségét. A Mondás fogalmát, ahogyan azt láttuk, Lévinas az Ugyanaznak a másik felé történő megnyílására használja. Az utalás a beszédre nem véletlen: a Mondás azt az egyszerű elemét jelöli minden megnyilatkozásnak, hogy ezek a megnyilatkozások szólnak valakihez, valaki céloznak. Amikor az Ugyanaz beszélni kezd, akkor szükségszerűen felszakad az egoista burok, amely körbevette, hiszen a megnyilatkozásban a másik felé fordul.¹⁷⁰

A Mondás éppen ezért lényegileg különbözik bármiféle Mondottól, ami a megnyilatkozásban kifejezésre kerül, legyen az a mondat szemantikai tartalma, igazságértéke, avagy pragmatikus intenciója. Bármiféle közlés előtt a Mondás azt fejezi ki, hogy az Ugyanaz megszűnt egyedüli lényné lenni, hogy létezése plurálissá vált. A másik itt van, és a jelenléte nem elfedhető vagy eltagadható már, hiszen a Mondás hozzá szól. Éppen emiatt állítható, hogy a Mondásban a Másik (és vele a végtelen, amit hordoz) belsővé lesz, mert itt az arc az ő ellenállásával és végtelenségével nem az Ugyanazon kívül, vele szemben helyezkedik el, hanem már belül van, hiszen a Mondás az Ugyanaz tette, még akkor is, ha a radikálisan Másról tesz vele tanúságot.¹⁷¹

A másinak és vele a végtelennek a belsővé levése a Mondásban teszi lehetővé Lévinas számára, hogy az arc kapcsán kifejtett megkérdőjelezés gondolatot tovább fokozza. Míg a megkérdőjelezés valamiféle körülhatárolható létezőt, az Ugyanazt vonta kérdőre; addig a Mondásban megszülető viszony már a határokon belül van, és éppen ezért a szubjektivitás új magjává válik. A létező megszűnik saját létének védelmét és érvényesítését végső alapjának tekinteni, és a Mondásban sajátjává lett és a sajátot felszámoló pluralitást felé fordul, hiszen az már öbenne van, nem tud tőle elszakadni és asszimilálni sem képes. A Mondás ezáltal belülről szakítja fel az Ugyanaz zárványát, és ennek a felszakadásnak következtében már nem önmagára visel gondot, hanem a Másikra.¹⁷²

Ezt az odafordulást fejezi ki a felelni ige kettőssége: a Mondás felel valakinek, de ez nem áll meg ezen a ponton, hiszen nem csak *neki*, hanem *érte* is felelni fogok. Vagyis a mondásban megszülető többség nem pusztán válasz vagy felelet, hanem egyben felelősség

¹⁶⁹ Derrida: *VIOLENCE ET MÉTAPHYSIQUE*, 161-228.

¹⁷⁰ Lásd még: Tengelyi: *LÉVINAS ÉS A JÓ ANARCHIÁJA*, 226-229 és Ullmann: *LÉVINAS, AZ ALTERITÁS FILOZÓFUSA*, 215-216.

¹⁷¹ Lévinas: *AUTREMENT QU'ÊTRE*, 55-100.

¹⁷² Lévinas: *AUTREMENT QU'ÊTRE*, 156-206.

is. Ez a felelősség, tekintettel arra, hogy az arc avagy a másik végtelenségéhez méri magát, nem lehet más, csak végtelen, csak korlátozhatatlan, csak letudhatatlan. A végtelen felelősség, amelyet kiegyenlíteni nem tud, de amelyet a Mondásban belsővé tett, újjáalapítja a létezőt, aki így megszűnik világalapító középpontnak lenni és a másik szolgájává, radikális értelemben túszává válik. Vagyis az a szubjektivitás, amely eleddig alapította és értelmezte a világát, itt maga is alapított szubjektivitássá válik.

A program radikalizmusa

Mármost a fentebb elhangzottak tükrében vélhetően nem szükséges hosszabban részletezni, miért is radikális ez a program. Mi lehetne radikálisabb mint létemnek felszámolása és kisajátítása a másik által, aki uralhatatlanságával belém költözik, és felelősségre kötelez, anélkül, hogy bármit is tehetnék? Nem vérlázító-e ez a szélsőséges leírása az emberközi viszonyoknak, amely konokon szembehelyezkedik mindenféle felvilágosult felelősségetikával, ahol az egyén felelőssége szabad akaratában és racionális döntéshozatali képességében gyökerezik? Minden bizonnyal. Ugyanakkor, ami miatt ez a program filozófiai szempontból radikális, az máshol keresendő és a következő két pontban foglalható össze: a) ez a program radikális a Más szigorú korlátozásában; b) ezen szigorúan korlátozott Más majdnem kizárólagos hajszolásában.

A Más szigorú korlátozása arra utal, hogy a Más Lévinas bölcseletében csak a másik lehet. Sok dolog, létező, esemény és fenomén található, amely így-úgy különbözik a létezőtől, de csak a társszobjektum, vagyis a másik az, akinél ez a különbség egyben meghaladhatatlan mássághoz vezet el. Ebben az értelemben Lévinas jelentősen legyengíti többek között a dolgok vagy a tárgyak ellenállását, amelyet akaratommal szemben kifejtési képesek, azért, hogy a *par excellence* ellenállás lehetőségét az arc számára tarthassa fenn.

Ez a radikalizmus azért jelentős filozófiai szempontból, mert akik egyet is értenének azzal, hogy a tudat megrendülése és megkérdőjelezése olyan bölcséleti nóvum, amely értékes új távlatokat nyit meg, ők sem tudják mindenestül elfogadni azt a kitélt, hogy ez a megrendülés és megkérdőjelezés egyetlen kivételezett fenoménhez, a társszobjektumhoz kötődjön. Hol maradnak azok az egyéb helyzetek és entitások, ahol hasonlóképpen az értelemadó tudat egyfajta hanyatlása vagy elégtelensége érhető tetten? Mi van a balesettel, a művészettel, a képpel, a liturgiával, a misztikummal, a nyelvvel, állatokkal, növényekkel, a

tudat háta mögötti tapasztalattal és a határhelyzetekkel? Hová lett innét annyi minden, hogy egyetlen fenomén, a társszobjektum kvázi-fenoménje kérdőjelezi meg az Ugyanazt?¹⁷³

Ezek a kritikák azzal az alapvető nehézséggel függenek össze, hogy Lévinas a másik megragadhatatlanságát és végtelenségét leginkább meggyőzően a tudat elégtelenségén és az Ugyanaz megkérdőjelezésén keresztül volt képes leírni, hiszen az arc elemzése szükségszerűen egyfajta negatív teológiához vezetett el. Így, ami kézzelfoghatóan adott a gondolatmenetekben, az a tudat megrendülése, ám ezt a megrendülést szigorúan nem lehetett a társszobjektumhoz mint kiváltó okhoz kapcsolni.¹⁷⁴ Ez a gondolatmeneten belül már eleve megteremtí annak a lehetőségét, hogy a másik ebben a megrendült tudati viszonyban csupán egyfajta szabad változóként jelenjék meg, amely tetszés szerint felcserélhető bármiféle más fenoménra, amely aztán hasonlóan megkérdőjelezett tudati struktúrát eredményez.

Ebből a szempontból fontosnak tűnik az a döntés, hogy Lévinas mindezen nehézségek ellenére makacsul csak a másik másságára koncentrál, és figyelmen kívül hagyja vagy szisztematikusan leépíti az egyéb fenomének lehetséges másságát. Tovább fontos látni, hogy ez a radikalizmus szorosan összekapcsolódik egy másikkal. Nem pusztán arról van szó, hogy Lévinas kizárólagosan a másikhoz fűződő viszonyra koncentrál, hanem ennek a viszonynak, ha lehet így fogalmazni, csak az egyik felére. Ami a másikban érdekes, az csak az ellenálló és megkérdőjelező eleme. A fontos és érdekes az, hogyan képes betörni a tudatba, hogyan képes felszámolni az értelemadás nyugodt harmóniáját, hogyan képes belsővé lenni és végtelen felelősségre szólítani; végezetül, hogyan képes a létezőt tűszávé tenni.

Nem kétséges, hogy Lévinas programja szempontjából ez a másikhoz fűződő viszony döntő mozzanata. Ugyanakkor nem elhanyagolható az, hogy ezáltal egyfajta kiegyensúlyozatlan szerkezet jön létre: a gondolati mozgás mindig a szakadásra, a törésre, az elégtelenségre irányul; mindig a hétköznapi spontán tudat felszámolásához vezet el. Az azonban elég egyértelmű, hogy ez a szakadás vagy törés nem írja le teljes egészében létezésünket: ha hajlunk is arra, hogy elfogadjuk ezeknek a leírásoknak az érvényességét, az már nehezen keresztülvihető lenne, hogy permanens érvényességet tulajdonítsunk nekik.

¹⁷³ Az új fenomenológia álláspontja, Tengelyi László értelmezésében, ebből a szempontból kifejezetten összetett. Egyrészt Tengelyi hangsúlyozza, hogy a tapasztalat abban különbözik a tudat uralta spontán értelemadástól, hogy felmutat valamiféle idegen elemet, amely nem vezethető vissza a tudat kezdeményezésére (éppen ezért jár minden igazi tapasztalat egyben meglepetéssel). Ugyanakkor kiemeli azt is, hogy a *tapasztalat idegensége* nem azonos az idegen, a másik megtapasztalásával, vagyis az *idegentapasztalattal*. Tengelyi László: *TAPASZTALAT ÉS KIFEJEZÉS*. Atlantisz, Budapest, 2007, 32-33. Az új fenomenológiához lásd még: Tengelyi László: *ÚJ FENOMENOLÓGIA FRANCIAORSZÁGBAN*. In: *Filozófia*. Szerk. Boros Gábor. Akadémia, Budapest, 2007, 1346-1369.

¹⁷⁴ Az arc fogalmának a *Teljeség és Végtelenben* betöltött központi szerepéből nagyon kevés jelenik meg a *Másként mint lenni* oldalain, ahol már fenomenális jellege is kétséges, és közel sodródik a nyom fogalmához. Ehhez a fogalmi átalakuláshoz lásd: Waldenfels: *LÉVINAS AND THE FACE OF THE OTHER*, 72-78.

Lehetünk a másik túsza, de bizonyosan nem vagyunk folyamatosan azok. Mármost emiatt Lévinas bölcelete azt a zavaró érzést kelti, hogy igazából csak az út egyik felét, legyen bár az izgalmasabbik, járja be azokkal, akik társául szegődnek. Vagyis nem mutatja meg azokat a folyamatokat, ahol a másik iránti végtelen felelősség megszélidül, és ismételten valamiféle hétköznapi rendnek adja át a helyét. Az etika kivételes pillanataiba nem csak belebonyolódunk, hanem valamiféleképpen ki is szakítódunk belőlük.¹⁷⁵

Meglátásom szerint ezzel a két radikalizmussal, vagyis a másság szigorú korlátozásával a másikra és a másikhoz fűződő viszony egyoldalú elemzésével szemben elfoglalt álláspont döntően határozza meg azt, hogy miféle folytatási lehetőségek adódnak számunkra Lévinas bölceletének kontextusán belül. Azért lehetséges ez, mert ez a két radikális választás egyfajta alaptételként funkcionál Lévinas bölceletén: kijelölik azt a területet, ahol a gondolkodás munkálkodhat, és így lekorlátozzák továbblépési lehetőségeket. Mielőtt ezeknek taglására rátérnék, előbb megvizsgálom, hogyan viszonyult Lévinas maga a fentebb vázolt két mozzanathoz.

A program szélidülése

Lévinas szigorúan sohasem reflektált bölceletének e két radikális jellemzőjére. Ugyanakkor mindkettővel kapcsolatban volt egy-egy nagyon fontos megjegyzése, amit adott esetben a program szélidüléseként értelmezhetünk.

Sohasem vonta vissza azt, hogy a másik és csakis a másik lehet a radikális másság hordozója. Ugyanakkor a *Nyelv és közelség* tanulmányban utalt arra, hogy a másiknak ez a befoghatatlan jellege mintegy átkerülhet a dolgokra, és ezáltal a dolgok is hasonlóan végtelenné és tárgyiasíthatatlanul közelivé válhatnak.

Valójában az érintkezésben az érzéki simogatását és a tapintásban a gyengédséget, azaz a közelséget csak az emberi bőr, az arc, csakis a közelálló közeledése képes felébreszteni. A dolgok közelsége költészet: a dolgok önmagukban feltáruknak, mielőtt hozzájuk közelítenénk. Ha egy állatot simogatunk, a bőre már előre megfeszül. De a gyengédség az emberi bőrtől és arctól kezdve mindenre kiterjed, a dolgokat érintő kézre, a létezők által letiport helyekre, a kézben tartott dolgokra, e dolgok képeire, töredékeire, a töredékeket egészzé olvasztó kontextusokra, a hanghordozásra és a bennük artikulálódó szavakra, a nyelv mindig érzéki jeleire, a kanyarított betűkre, a nyomokra és a relikviákra; az ismeret visszatér a közelséghez, a tiszta érzékihez. A világban tárgyként és eszközként bennefoglalt

¹⁷⁵ Rónai András és Sajó Sándor teljes joggal nehezményezték, hogy a *másikhoz* fűződő viszonyt valamiféle elbeszélés keretei között mutatom be, ahol lehetséges előtről és utánról beszélni, holott a *másiknak* ez a megragadhatatlansága inkább olyasvalami, amely permanensen áthatja az *én* tapasztalati mezejének egészét. Vagyis a *másik* etikai megragadhatatlansága mindig is ott kísért a háttérben, még akkor is, ha etikai értelemben semleges értelemadási gesztusról, például a karosszék szemléléséről van szó. Ebben az értelemben valóban elhibázottnak tűnik a *másik* és az *én* viszonyát pontszerű etikai találkozások soraként elgondolni. Ugyanakkor ez a felvetés is kénytelen az aktív és a passzív, a lehengetlő és a háttérben meghúzódozó *másik* kettősségével operálni. Így elgondolva az előtt és után kettőssége, nem mint kronológiai kategória, hanem mint viszonyrendszer továbbra is fenntartható.

anyag is – az emberi révén – olyan anyag, mely közelségével kísért. A világ költészete nem választható el a par excellence közelségtől vagy a par excellence közelálló közelségtől. Mintha a Másikban rejlő eredetükre utalnának – mely utalás az érzeki a priori struktúrájaként jelentkezne –, bizonyos hideg és ásványi érintkezések is csak a megfosztottság címén fagnak tiszta információvá.¹⁷⁶

Vagyis Lévinas teljességgel nem vitatja el a világtól és a dolgoktól azt a közelséget, amelyet alapvetően az arc és a másik számára tart fenn, de úgy érvel, hogy ezek megmaradnak származtatott mozzanatoknak. Másságuk a másik közelségében gyökerezik, abból nyerik erejüket. Az emberi nélkül a világ nem képes közel kerülni, szükségképpen uralható és uralandó világ marad.

Tekintettel arra, hogy ez a részlet talán a legmegengedőbb az egyéb dolgok másságát illetően, és ez is pusztán származtatott mozzanatként írja le ezt a lehetőséget, Lévinas bölcséletének ez a radikális alaptétele nem tűnik meghaladhatónak. Megjegyzendő, hogy ezt Jacques Derrida már nagyon világosan látta az *Erőszak és metafizika* című írásában, és bár nem értett vele egyet, nem is vetette el, hanem szükségszerű belépőnek tekintette.

Megszűntünk Lévinas nyomában járni, ha nem követjük akkor, amikor kijelenti, hogy a munka és a vágy számára felkínálkozó dolgok az énhez és az ő ökonómiájához (az Ugyanazhoz) tartoznak, és nem ajándékozzák meg az abszolút ellenállással, amely a Más (másik) számára van fenntartva.¹⁷⁷

Bármiféle gondolatmenet, amely ezt a szigorú megkülönböztetést le kívánja bontani, azaz vitatja a másik és a dolgok mássága közötti összemérhetetlen különbséget, szükségszerűen kívül kerül Lévinas bölcséletének kontextusán. Ez világosan lemérhető azon is, hogy a Mondás, ahol a Más valóban belsővé lesz és felszakítja az Ugyanaz zárványát, nem gondolható el csakis emberközi viszonyként. Rengeteg dolga és konstellációja lehet a világnak, amely megrendít bennünket, kihívásra készítet, és adott esetben kibillent egyensúlyunkból, de csakis a másik, a közelálló az, aki a Mondásban alapjaiból forgatja ki létünket és másként alapít újjá bennünket. Ez nem zárja ki az olyan tudati folyamatok fontosságát, ahol a dolgokkal és a világgal való szembesülés nem automatikusan és meglepetések nélkül zajlik le, de hangsúlyozza annak fontosságát, hogy a találkozás a másikkal, etikai többlete és végtelensége miatt, nem helyezhető ugyanarra a szintre.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Lévinas: NYELV ÉS KÖZELSÉG, 124.

¹⁷⁷ Derrida: VIOLENCE ET MÉTAPHYSIQUE, 140. Derrida ezen meglatását Maurice Blanchot is elfogadta (a nyelv kétértelműségének problémájával együtt a *Teljeség és Végtelen* oldalain): „Egyrészt a nyelv maga a transzcendens viszony, ahol világossá válik, hogy a kommunikáció tere aszimmetrikus, hogy ez a tér görbül, ezzel megakadályozza a kölcsönösséget, és az egymással kommunikálni hivatott elemek között abszolút szintkülönbséget vezet be: ime, úgy vélem, ez az, ami döntő ebben az állításban, amit meg kell hallanunk, és amit fent kell tartanunk függetlenül attól a teológiai környezettől, amelyben kimondásra kerül.” Maurice Blanchot: L'ENTRETIEN INFINI. Gallimard, Párizs, 1969, 80.

¹⁷⁸ Martin Buber az *Én és Te* könyvében azt a lehetőséget, hogy az Én-Az viszonyból átalakuljon Én-Te viszonyná, mind a művészet, mind pedig a teremtet világ elemei (a fá) számára is fenntartja. A teremtet világgal kapcsolatban talányosan fogalmaz: „Maradjon meg titoknak a hatás jelentése harmadik példánkban a teremtményről és annak szemlélésről. Higgyél az élet egyszerű mágiájában, a mindenség szolgálatában, s

A második radikális alaptétel esetében a helyzet valamelyest összetettebb. Lévinas szinte kizárólagosan azt vizsgálta, hogy a másikkhoz fűződő viszony, legyen az külső az arcban vagy belső a Mondásban, hogyan képes megkérdőjelezni és kisajátítani az Ugyanaz létét. Ugyanakkor, ezt a kizárólagosságot nem tekintette olyan alaptételnek, amelyhez mindenáron ragaszkodnia kell. A *Másként mint lenni* V/3 fejezetében ő maga veti fel a végtelen felelősség mérséklésének kérdését és a harmadik fogalmán keresztül egyedi megoldást is ad rá. A gondolatmenetet a következőképpen rekonstruálhatjuk.¹⁷⁹

1) Ha a másik közelsége valóban felszámolja az értelemadó tudatot és kisajátítja lételemet, akkor miért van az, hogy a hétköznapi tapasztalat szerint mégiscsak szabadon kezdeményező, világértelmező és világalakító nullpontként működök. Hogyan születik meg a végtelen felelősségben a mérlegelés és a racionalitás? 2) Ha csak a másik és én lennénk a világon, akkor vélhetően meg se születne, hiszen minden a másikkhoz rendelve, végtelenül és felszámolhatatlanul a túsza lennénk. 3) Azonban ez a lejátszott és eldöntött séma a harmadik megjelenésével, aki eleve ott van a másik arcában, felborul, hiszen a harmadik is olyan létezőként jelenik meg, akiért felelős vagyok. 4) A végtelen felelősség, amely eddig a másik felé kötelezett, elveszti kizárólagosságát, és helyet ad az igazságosságnak is, amely szavattal a harmadik és a többiek iránti felelősségemért. 5) Az igazságosság biztosításához vissza kell alakulnom méricskélő, cselekvő és tárgyiasító tudattá, hogy a különböző feleletigények között igazságot tudjak tenni legalább a magam számára. 6) Emiatt mérséklődik az a végtelen viszony, amely a másikkhoz kötött, de nem szűnik meg; és bármiféle berendezkedés, legyen az tudati vagy társadalmi, áthúzott alapjává válik.¹⁸⁰

megérted, mit jelent a teremtmény ama várakozása, kitekintése, 'fejét előreszegése'. Itt a szavak csak hamisak lehetnek; de lásd, a lények ott élik életüket körülötted, s bármelyikhez közeledsz, mindig a lényeghez jutsz". Martin Buber: *ÉN ÉS TE*. Ford. Biró Dániel. Európa, Budapest, 1999, 19-20. Az Én-Az és az Én-Te viszony különbsége természetesen csak részben feleltethető meg a világot uraló spontán, valamint a *másikért* felelős és elkötelezett tudat különbségének. Rosenzweig mindazonáltal Bubernek írott első reakciójában az *Én és Te* kéziratáról (1922 szeptemberében) hangsúlyozza, hogy Buber kénytelen az Én-Te viszonyba túl sokat (vagyis általában az 'élőt' – *Leben*) besűríteni, pedig ezek az Én-Az viszony helyett pontosabban átgondolt Ó-Az és Mi-Az viszonyokban nyernék el valódi helyüket. Franz Rosenzweig: *BRIEFE UND TAGEBÜCHER*. 1918-1929. Szerk. Rachel Rosenzweig és Edith Rosenzweig-Scheinmann. *Der Mensch und Sein Werk* 2. Nijhoff, Hága, 1979, 826. (Lásd továbbá: Biró Dániel: MARTIN BUBER DIALÓGUS FILOZÓFIÁJA. In: Buber: *Én és Te*, 165-177; - Somlyó Bálintnak a párhuzamért köszönetet mondom.)

¹⁷⁹ A harmadik és a többség kérdése már felmerül a *Teljesség és Végtelen* című műben is, de ott jelentősege lényegesen korlátozottabb (az egyetemes emberiség kérdését veti fel, de nekem nincs hozzá közvetlen viszonyom). Tengelyi László: *ÉLETTÖRTÉNET ÉS SORSESEMÉNY*. Atlantisz, Budapest, 1998, 229-239; Tengelyi: *TAPASZTALAT ÉS KIFEJEZÉS*, 247-251; Bokody: *LÉVINAS ÉS A POLITIKAI*, 79-84.

¹⁸⁰ Lévinas, kissé ellentmondásosan, ezt így foglalja össze: „A közelségben a másik a jelentésség és a másikért lét abszolút aszimmetriája folytán birtokol engem: én a helyére lépek, ugyanakkor senki nem válthat fel engem; hogy az első helyettesíti a másikat, nem jelenti azt, hogy a másik helyettesíti az elsőt. A harmadikkhoz fűződő viszony szüntelen kiigazítása a közelség aszimmetriájának, ahol az arc arctalanává válik. [...] Az igazságosság semmi esetre sem leromlása a megszállottságnak, elkorcsosulása a másik-ért létnék, lecsökkentése avagy korlátozása az anarchikus felelősségnek, valamiféle 'semlegesítése' a Végtelen dicsőségének, olyan

Ez a pár oldalas gondolatmenet, mindazon változtatásokkal, amelyeket az *ember embernek farkas* elven (hiszen a béke itt nem annak következménye, hogy már nem éri meg megölnöm a *másikat*, hanem annak, hogy a *harmadik* miatt már nem vagyok végtelenül felelős érte) és az úr-szolga dialektikáján (hiszen nem az akaratok párharca hozza el az társas létet, hanem a *harmadik*, aki az eleve alávetett *ént* kiszakítja a *másik* fogságából) végbevisz, kulcsa bármiféle olyan koncepciónak, amely társadalomelméletet kíván építeni Lévinas bölcséletére, és hatott a dekonstrukció etikai dimenzióira is.¹⁸¹

Továbbá, a *Másként mint lenni* szerkezetében elfoglalt helyét vizsgálva látható, hogy ez a szakasz állandóan megígért zárókövét jelenti a műnek. A gondolatmenet során Lévinas összesen kilenc lábjegyzetben utal erre előre jelezvén, hogy itt hangzik el majd az, ami szükségszerűen hozzázáró az éppen tárgyaltakhoz.¹⁸² Tipikus példája ezeknek a következő: „Annak megmutatásáról lenne szó, hogy a gondolkodás szükségessége benne foglaltatik a transzcendencia értelmében.”¹⁸³ Ha ehhez hozzávesszük azt is, hogy a *Másként mint lenni* az utolsó olyan mű, amely még könyv, vagyis egységében fogja át Lévinas bölcséletét, akkor a harmadiknak ez az állandóan megígért, de pusztán pár oldalon sietve kifejtett koncepciója egyben az életmű bölcséleti lezárásának és talán testamentumának is tekinthető. Vagyis ellentétben az első radikális alaptétellel, amelynek finoman megengedő változata is alárendelődött a másik kizárólagosságának, itt azt látjuk, hogy Lévinas nem pusztán kitekint a megszokott gondolatmenetből, és a másik általi megkérdőjelezés folyamata helyett e megkérdőjelezés mérséklésének is szentel pár bekezdést, hanem ezt a fordulatot hangsúlyozza is a könyv lábjegyzeteiben.

A program jövője

Úgy vélem, Lévinas programjának jövőjét illetően mindez döntő jelentőségű. Döntő jelentősége abban áll, hogy Lévinas radikális programja szűk mozgásteret hagy azok számára, akik valamiféleképpen ehhez a programhoz csatlakozni szándékoznak, és mintha éppen a harmadik kapcsán megfogalmazható tapasztalatok kínálnának kiutat ebből a helyzetből.

elkoresosulás, amely empirikus okok miatt akkor keletkezne, amikor a kezdeti duó trióvá alakul át. A többiek egyidejűsége a kettő diakroniája körül szerveződik: az igazságosság csak abban a társadalomban marad meg igazságosságnak, ahol nincs különbség közeleiek és távoliak között, de ahol egyúttal megmarad a legközelebbi elhagyásának lehetetlensége; ahol mindenki egyenlő, de ez nem-egyenlőségemen alapul”. Lévinas: AUTREMENT QU'ÊTRE, 246 és 248.

¹⁸¹ Critchley: THE ETHICS OF DECONSTRUCTION; és Pascal Delhom: DER DRITTE: LÉVINAS' PHILOSOPHIE ZWISCHEN VERANTWORTUNG UND GERECHTIGKEIT. Fink, München, 2000.

¹⁸² Lévinas: AUTREMENT QU'ÊTRE, 18, első lábjegyzet; 21, első lábjegyzet; 53, első lábjegyzet; 66, második lábjegyzet; 84, első lábjegyzet; 130, első lábjegyzet, 202, első lábjegyzet; 231, első lábjegyzet; 234, első lábjegyzet.

¹⁸³ Lévinas: AUTREMENT QU'ÊTRE, 21, első lábjegyzet.

A kiindulópontot jobbra a két alaptétel elfogadása jelenti, vagyis elfogadjuk, hogy a másik mássága nem azonos az egyéb fenomének gyenge másságával, és elfogadjuk azt is, hogy a bölcelet feladata annak megmutatása, hogyan tör be ez a másság a tudatba és kérdőjelezi meg. Mármint, ha változatlan formában hagyjuk a két alaptételt, akkor egyfajta kényszeres ismétlési helyzetbe kerülünk, azaz nincs más lehetőségünk, mint jól-rosszul megismételni Lévinas gesztusait. Hangsúlyozni fogjuk a másik másságát és etikai megragadhatatlanságát, és megpróbáljuk leírni, hogyan alapít túszaként újjá bennünket. Anélkül, hogy akár egy pillanatig is vitatnám ezeknek az ismétlő és rekonstruáló munkáknak a jogosságát, ezek csak ismétlők és rekonstruálók lehetnek, hiszen Lévinas kellő alapaossággal bejárta már ezeket a kérdéseket, továbbá képest volt olyan nyelvi formát adni nekik, amelyek egyszerre funkcionálnak leírásként és inspirációként.

Erre a helyzetre, az ismétlés mellett, az egyik lehetséges válasz, hogy változtatunk az alaptételeken. Döntő többségében ez a változtatás úgy néz ki, hogy félretesszük a másik és az egyéb fenomének (természet, állatok, művészet) közötti különbséget, vagyis felerősítjük másságukat, és lefuttatunk valamiféle olyan gondolatmenetet, amelyet Lévinas csak a másik számára engedélyezett volna. Ez a megoldás, radikális megfogalmazásban, egyfajta kényelmi szempontból nő ki: Lévinas kontextusában ahhoz vagyunk szokva, hogy a Más felszakítja az Ugyanaz zárványát. Éppen ezért, a gondolatmenet ritmusát megtartva, bármiféle fenoménrel foglalkozunk is, ugyanezt a szerepet játszátánánk el vele. Lévinas művészetfelfogásának recepciója, függetlenül attól, hogy helyenként Lévinas maga is hezitált a művészet pontos státusét illetően, pontosan ilyen történetként tűnik fel.

Többször jeleztem már ennek a megoldásnak az inadekvát voltát. Ugyanakkor ezek egyben árulkodnak arról a nehézségről, amelyet a Lévinas bölceletéhez való kapcsolódás kérdése támaszt velünk szemben. Ha a radikális etikai viszonyt elfogadó gondolkodás egyéb területeket és fenoméneket kíván a vizsgálódásba bevonni, szükségszerűen azzal szembesül, hogy vagy erős fenoménként az arccal azonos rangra helyezi őket, vagy gyenge fenoménként kísérli meg vizsgálni őket, de akkor érdektelennek és elemezhetetlennek fognak tűnni.

A harmadik jelentősége Lévinas programjában az, hogy pontosan erre a nehézségre kínál megoldást. Vagyis ahelyett, hogy mindenféle erős fenomén után kutakodnánk, amely az arccal párhuzamba állítható, gyümölcsözőbbnek tűnik arra koncentrálni, hogy mi van az arc után. Ez azt jelenti, hogy a második alaptétel elhagyásával kísérreljük meg növelni azt a kutatási területet, ahol még Lévinas szellemében, de nem feltétlenül őt ismételve munkálkodhatunk; vagyis nem a tudat megkérdőjelezésére és felszakadására fókuszálunk,

hanem arra, hogyan stabilizálódik vagy restaurálódik ezt követően. Egyszerűen megfogalmazva: nem azt kérdezzük, mi vezet az etikai aszimmetriához, hanem azt, mi egyenlíti ki, mi homogenizálja ezt az aszimmetriát. Lévinas maga is ilyesmit kísérelt meg a *Másként mint lenni* végén, vagyis látta a kérdés fontosságát. Ott egy társadalomelmélet és plurális etika alapjait rakta le. Ugyanakkor ez a szakasz nem csak ilyesfajta regionális jelentőséggel bír. Arra is rámutat egyben, hogy a fenomenének és a világ szemlélhető olyan perspektívából, ahol a végtelen felelősség mérséklődési és eltagadási formájaként jelennek meg. Minden, ami körülvesz, elgondolható egyfajta elhibázott válaszként arra, hogy végtelenül felelősek vagyunk a másikért, de ennek teljesítését eleve és már a kezdetektől fogva lehetetlenné teszik a bennünket körülvevő többiek.

Lévinas a harmadik fogalmában és a visszaállított tudatban még az ideális igazságosság hordozóját látta. Érdeemes elgondolkodni azon, hogy a végtelen felelősség vajon mindig ilyen ideálisan kanalizálódik-e. Ha az aszimmetria kiigazításának eredetét az interszubjektív tér pluralitásában határozzuk is meg, ez nem jelenti feltétlenül azt, hogy a különböző harmadikak ugyanolyan jelentőségűek, és valóban egyformán igazságosan bánunk velük. A különböző nem-igazságos vagy nem-homogén restaurációs formák igazi érdekessége éppen ez: a végtelen felelősségből kilépve a lonesome cowboy, a párkapcsolat, a vallás, a barátság, a család, a törzs, a nemzet, a munkaközösség és az egyetemi kollektíva plurális, de nem feltétlenül igazságos terében találjuk magukat.¹⁸⁴

Ezek a szigorú lévinasi szempont felől nem voltak annyira érdekesek, hiszen Lévinas programja a másik fogalmában éppen ezek meghaladására és az egyetemes etika gyökereinek feltárására törekedett. Ugyanakkor a harmadik sugallta szemléletváltásnak köszönhetően mindezeket az interszubjektív képződményeket elkezdhetjük az etikai felől vizsgálni, és feltehetjük azt a kérdést, hogyan fogják össze a végtelen felelősség és a tárgyiasító tudat fémjelzte meghaladhatatlan ellentétet. Lévinas programjához úgy tudunk ezáltal kapcsolódni, hogy azt az alaptételt hagyjuk el, amelyhez ő maga sem ragaszkodott. Ennek köszönhetően hihetetlen gazdag kutatási terület tárul fel előttünk: valójában a tudat minden jelensége és különösen az emberközi viszonyok olvashatóvá válnak az etikai felől. Úgy jelennek meg, mint az etikai aszimmetriára adott elégtelen válasz. Ezzel a lépéssel képesek vagyunk új és releváns területekre alkalmazni Lévinas bölcséletének alapvető meglátásait, és

¹⁸⁴ A barátságnak mint egyfajta közös tevékenység és a másikért viselt felelősség különbségéhez lásd: Farkas Henrik: A BARÁTSÁG MINT A KÖZÖS ALKOTÁS DICSÉRETE – A BARÁTSÁG FENOMENOLÓGIÁJÁHOZ. In: *Lábjegyzetek Platónhoz 4. A barátság*. Szerk. Laczkó Sándor és Dékány András. Pro Philosophia Szegediensi Alapítvány és Librarius, Szeged, 2005, 208-214, különösen 208-209.

tesszük ezt anélkül, hogy eltorzítanánk ezeket a meglátásokat. Mindehhez pusztán az arc előtti viszonyoktól az arc utáni viszonyok felé kell fordulnunk.

A művészetet illetően ennek a szemléletváltásnak a következményei egyértelműnek tűnek: a műalkotás és a művészet fő kérdése nem az, hogy vajon etikai tartalékaik megfeleltethetők-e vagy sem az arc és a másik etikai erejének. Ez a döntés ugyanis éppenséggel azt az alaptételt próbálja meg törölni Lévinas programjából, amelyik nélkül ez a bölcelet elképzelhetetlen. A művészet problémája felé történő továbblépést nem az arc és a műalkotás közötti különbségek elmosása jelenti, hanem annak megértése, hogyan képes a másinak kitett és érte végtelenül felelős létező mégiscsak racionális és önző lényként tevékenykedni, azaz hogyan születik meg az én a másiktól a többiekhez mutató átmenetben. Erre a dilemmára épül fel Lévinas kései munkásságában a vallás, kultúra, a nyelv, történelem és a filozófia lehetősége, anélkül azonban, hogy részleteiben kidolgozásra kerülne.¹⁸⁵ A másik és az ő végtelen igényét tompító többiek közötti tér az, ahol tágan értelmezett emberi és kulturális örökségünk, és ezen belül a művészet is megjelenik. A fő kérdés az, hogyan épül be és milyen szerepet játszik a műalkotás ebben a térben.

Érdeknélküliség és felelősség

A művészet és a műalkotás etikai szerepe a másikért viselt eredendően végtelen, ám a többiek által eleve felfüggesztett felelősség kontextusában a következőképpen értelmezhető. Ez az értelmezés részleges, ugyanis a műalkotás fogalmát és így egyben a hozzá fűződő viszonyt erősen leegyszerűsítve és történelmi dimenzióitól megfosztva tárgyalom. A dolgozat második fő részének feladat éppen ennek a hiánynak a pótlása lesz, itt részben megelőlegezem ezeket az elemzéseket. Ugyanakkor úgy vélem, ezen a ponton elengedhetetlen azon alternatív etikai-művészetfilozófiai értelmezés általános fogalmi struktúrájának felvázolása, amelyet Lévinas bölceletére építhetőnek gondolok. A műalkotáshoz fűződő viszony két, látszólag ellenmondásos elemét emelem ki: a mű érdek nélkülségét és interszubjektivitását.

A műalkotáshoz fűződő viszonyom érdek nélküli abban az értelemben, hogy a műalkotásban a világ és a mindennapi érdekösszefüggések elhalványulnak, és zárójelbe kerülnek. Olyan dologra irányul a figyelmem, amely mindennapi életemre közvetlen kihatással nincs. Ez nem jelenti azt, hogy megszűnők érző, gondolkodó és saját történettel bíró lény lenni, de azt jelenti, hogy ezek a különböző meghatározottságok megszűnnek meghatározóak lenni, mert helyükre a mű kínálta összefüggések lépnek. Ezek nagyon sokfélék lehetnek, például a kép felkínálhatja valamiféle párhuzamos világ illúzióját,

¹⁸⁵ Ebben a tekintetben a szituáció hasonlatos a Husserl életmű végső ígéretéhez.

csillámló felületet, akár arra is hívhat, hogy éppen ennek a kilépésnek a lehetőség-feltételeire reflektáljak. Közös bennük az, hogy világgal szemben egyfajta ellen-világot ajánlanak fel, vagy legalábbis kivonnak saját világomból. Ez az érdeknélküliség nem csak a műalkotáshoz fűződő viszonyomat jellemezi, ide sorolható minden olyan viszony, amikor a mindennapi érdekösszefüggéseken kívül kerülök, mint a szép dolgok értéktől mentes szemlélése. Fontos továbbá látni, hogy bár ez utóbbi eminens példája az érdeknélküli viszonnak, az érdeknélküliség nem köthető kizárólagosan a szemlélt dolgok immanens jellemzőihez, még akkor is, ha bizonyos jellemzők bizonyos szituációkban elősegíthetik kialakulását, hanem intézmények biztosította viselkedésminták hatására is előállhat. A modern művészetfogalom XVIII. századi megszületése óta ennek az érdeknélküli viszonnak a biztosítása elsősorban a múzeum, a művészetfilozófia és a műkritika feladata, vagyis az érdeknélküli viszony immanens és intézményi mechanizmusok összjátékán alapul.

Ugyanakkor ezen az érdeknélküli terén belül a viszony további jellemzőket mutat fel, amelyeket az interszubjektivitás gyűjtőfogalma alá sorolok. Ez a fogalom arra utal, hogy bár a művészet érdeknélkülisége a mindennapi viszonyok felszámolására irányul, ez nem jelenti azt, hogy e téren belül ne alakulnának ki olyan viszonyok, amelyek a másikkal és többiekhez kapcsolnak engem. Így az érdeknélküliség nem valamiféle kiüresedett és magányos állapotot eredményez, hanem az érdeknélküliség zárójelén belül olyan társas összefüggések jönnek létre, amelyeknek én is része vagyok. Viszonyom érdeknélküli, hiszen mindennapi világomból kiléptem, ugyanakkor olyan jelenségekkel szembesülök, amelyek fontossá válnak számomra, és az interszubjektivitás jegyeit mutatják fel. Ezek is nagyon sokfélék lehetnek. Azok az ábrázoló művek, amelyek szándékosan fiktív világot teremtenek meg, ebben a fiktív világban egyben társas viszonyokat is generálnak, amelyeknek én is része leszek. Többek között a művekben fiktív másikkal is szembesülhetek. A mű megjelenhet számomra úgy is mint a művész kifejeződése, vagyis az alkotó és befogadó közötti párbeszéd elemévé válnak. Továbbá a műre vonatkozó saját ízlésítéletem (tetszik-e vagy sem), eleve feltételezi a többiek egyetértő vagy ellentmondó ítéletét, amely szintén interszubjektívá teszi magát a műalkotáshoz fűződő viszonyt. Végezetül a mű ellenállása különböző tárgyasítási vagy megragadási kísérleteimmel szemben magának a műnek egyfajta független karaktert biztosít, amely kvázi-társassá teheti befogadását.

A művészetnek Lévinas bölcselete szempontjából releváns alapstruktúrája az érdeknélküliség és interszubjektivitás eme kettősségével határozható meg. Ebből az alapstruktúrából számos következtetés adódik. 1) A művészet olyan jelenségek együttese, amely a tudat számára a mindennapok érdekösszefüggéseitől eltérő rendet kínál fel. Ez az

eltérő rend egyben kiemeli a tudatot a mindennapi interszubjektív összefüggésekből, vagyis időlegesen kívül kerül a másikért és a többiekért vállalt feloldhatatlan felelősség sürgető felhívásán. 2) Ez a kilépés vagy leválás a mindennapi felelősség- és érdekösszefüggésekről értelmezhető negatívan, mint ezeknek a felelőségeknek a megtagadása. Vagyis a valóság kínálta megoldhatatlan kihívásokkal szemben olyan világba való menekülésként, ahol ezek a kihívások értelmüket veszítik. A művészet felelőtlenségét, negatív érdeknélküliségét hangoztató kritikák kizárólagosan ezt a tagadás teszik a művészet központi elemévé – és ebből a pozícióból már szükségszerűen következnek a vallási vagy szekularizált képrombolás és művészettagadás különböző sémái. 3) Ugyanakkor, még akkor is, ha pusztán az érdeknélküliségre szűkül a művészet alapstruktúrája, joggal merül fel az a gondolat, hogy vajon a tudatnak ez az időleges tehermentesítése nem tekinthető-e önmagában értékesnek. Látható volt, az a viszonyrendszer, amely az ént a másikhoz és a többiekhez kapcsolja, nagyon labilis: a másikért viselt végtelen felelősséget folyamatosan szennyezi, hogy a többiekre is figyelni kell, és a többiekkel kialakított ilyen-olyan működő kompromisszumokat pedig folyamatosan fenyegeti a másik kordában tarthatatlan feleletigénye. Abban az etikai szituációban, amelyben eleve nem lehetséges végleges jó megoldást találni, csak relatív egyensúlyi helyzeteket, az időleges kilépés egyben olyan pozitív távolságot eredményez, amely akár az adott egyensúlyi helyzet fenntartását, akár új egyensúlyi helyzetek kimunkálását segítheti. 4) Tagadhatatlan, hogy ennek a távolságnak a pozitív megítélése nagyban függ attól, hogy az érdeknélküli szféra megmarad-e pusztán a „valóságba” beékelődő térnek, vagyis a kilépést egyben visszatérés is követi-e, vagy pedig olyan ellen-világként tételezi magát, amely véglegesen a „valóság” helyére kíván lépni. Az első esetben lehetséges az aszimmetrikus etikai viszonyok időleges felfüggesztésként értékelni, ugyanakkor a második esetben veszélyesen közel sodródik, adott esetben megkülönböztethetlenné válik, az agresszív szintetikus kábítószernek és a programozott virtuális valóságoknak a tudatot és az egyént végérvényesen felszámoló menekülőútjaitól. 5) Részben az alternatíva súlya miatt tűnik megkerülhetetlennek a művészet etikai alapstruktúrájának másik eleme: az interszubjektivitás. Itt nem arról van szó, hogy hasonlóan a világ oly sok más eleméhez, a műalkotások is, amúgy, társas képződmények. Hanem arról, hogy interszubjektív aspektusuk, a másik és a többiek egyfajta távolléte, megjelenik magán az érdeknélküli téren belül. Nem a „valóságos” felelőségek tükröződnek az érdeknélküliségen belül, hanem a műalkotás is interszubjektív viszonyként kerül befogadásra. Ez a társas aspektus a „valóság” teljes elfedése ellenében fejt ki hatását, vagyis a világról leváló tudat a mű érdeknélküliségében továbbra is társszubjektumokkal osztozik a világon. 6) Továbbá a befogadásban implikált interszubjektív

viszonyok, éppen azáltal, hogy nem a „valóságos” társas viszonyokat tükrözik, de felmutatják a másikért és a többiekért viselt ellentmondásos felelősség alapstruktúráját, ennek az ellentmondásos alapstruktúrának az elfogadásához közelebb visznek. Ennek oka az, hogy a másik és a többiek ezen az érdeknélküli téren belül elhalványultak, azaz nem testük kényszerítő közelségében jelennek meg. Vagyis az én úgy kerül kapcsolatba másokkal, hogy a kialakuló viszony megkérdőjelezhetetlenül rá vonatkozik (a műalkotás befogadása a vonatkozásból adódó egyediség és kiválasztottság megkerülhetetlenségét jelenti), ugyanakkor ezek a mások időben és térben kellően távol vannak ahhoz, hogy a velük kialakuló viszony a végtelen felelősség kényszerítő erejével ne fenyegetsen. 7) Az elhalványuló közelség tapasztalata természetesen nem oldja meg a „valóságos” felelősségek harmonizálásának kérdését, ugyanakkor az a szembesülés másokkal, amely az érdeknélküliségen belül zajlik le, az én számára egyfajta stabilizációs vagy hivatkozási alapot jelenthet mindennapi viszonyait illetően is. Vagyis a béke az elhalványult távollévőkkel talán hordozza a közelállókkal való megbékélés utópisztikus és beválthatatlan ígéretet is.

Az itt vázolt koncepció megegyezik Lévinas művészetfelfogásával abban, hogy a művészet érdeknélkülisége egyfajta elfordulást jelent a másikért vállalt lét-érdekmertességtől. Míg a lét-érdekmertesség a saját önérvényesítés és önérdek feladást jelenti a másik felhívására, az érdeknélküliségben az én kitér ez elől a felhívás elől. Ugyanakkor ellentétben Lévinas értékelésével, ezt a kitérés nem valamiféle bűnös vagy negatív tettként gondolandó el, ugyanis olyan leválást jelent az interszubjektív mező ellenmondásos szerkezetéről, ahol ugyan a másik és a többiek sürgető feleletigénye zárójelbe kerül, de a társas-létnek ez az aszimmetrikus struktúrája megmarad. Vagyis ellentétben a különböző időleges és önfelszámoló, valamint önző és magányos menekülő-utaktól, az én itt úgy lép ki a „valóság” kényszerítő helyzetéből, hogy még egy interszubjektív tér része marad. Ennek köszönhetően az érdeknélküliség olyan pozitív tapasztalatot tesz lehetővé, ahol mind az aktuális felelősségviszonyok elhagyása, mind pedig más, fiktív vagy eltávolított, felelősségviszonyokkal való szembesülés megtörténhet. Így elgondolva a művészetben működő érdeknélküliség nem felszámolja a lét-érdekmertes viszonyt, hanem időleges zárójelbe tételén, valamint a fiktív és elhalványult másikkal való szembesülésen keresztül modellálja az én számára.

Érdeknélküliség és interszubjektivitás

Amikor én istent faragtam,
kemény köveket válogattam.
Keményebbeket, mint a testem,
hogy, ha vigasztal, elhihessem.

Nemes Nagy Ágnes: Amikor

Érdeknélküliség

A korábbi elemzésekben az érdeknélküliség fogalma központi jelentőséggel bírt a műalkotás etikai horderejét illetően. A műalkotás és a művészet érdeknélküliségének vizsgálata azért különösen összetett feladat, mert ennek az érdeknélküliségnek legalább két, egymástól elkülönülő hagyománya van. A művészet érdeknélkülisége egyrészt filozófiai fogalom, Kant harmadik kritikájától számítva a modernség önértelmezésének egyik meghatározó motívuma. A gondolkodás ebben a hagyományban a művészetet ilyen-olyan kitételekkel érdeknélküliként érti és határozza meg. A művészet érdeknélküliségének ez az elméleti meghatározása, a modernség sok más fogalmához hasonlóan, önjáró fogalommá vált. Ezzel párhuzamosan felvethető, hogy a műalkotásokhoz fűződő viszonyoknak sajátja egyfajta érdeknélküliség. Vagyis az önmagát gerjesztő fogalomtörténet részben eltalálja azt a jelenséget, amelyet leírni hivatott, ugyanakkor jelenség és fogalom között megmarad egyfajta feszültség és elcsúszás: az érdeknélküliség kialakulása és fennmaradása mintha más mechanizmusokat követne, mint azé a filozófiai-művészetelméleti gondolkodásé, amely ezt az érdeknélküliséget bejelenti. Az egyik elméleti gesztus, a másik immanens jellemzők és tágan értett intézményi mechanizmusok bonyolult összjátéka.

Fogalomtörténetnek és jelenségnek ez az elválasztása lehetővé teszi a probléma tagoltabb vizsgálatát. Megengedi a művészet érdeknélküliségének leírását akkor is, amikor a filozófiailag még nem vagy már nem minősül érdeknélkülinek. Továbbá megengedi talán annak pontosabb megragadását is, hogy éppenséggel az érdeknélküliség filozófiai tematizációja mennyibe járult hozzá az érdeknélküliség működéséhez, és az érdeknélküliség elméleti tagadásának milyen tartalékai vannak a művészet jelenségszintű érdeknélküliségével szemben. Módszertani szempontból mindez azt jelenti, hogy az érdeknélküliség fogalmának vizsgálatát befogadóközpontú művészettörténeti elbeszéléssel egészítem ki. Ez a művészettörténeti elbeszélés két szempontból is behatárolt. Egyrészt a leletanyag szoros vizsgálatával szemben az ezekből elvonatkoztatott általános és nagyobb időtávokat lefedő tendenciákra koncentrálni, ezáltal kitett az általánosító gondolatmeneteket fenyegető minden veszélynek. Lehatárolt ez az elbeszélés abból a szempontból is, hogy elsősorban a nyugati képi kultúra középkortól kezdődő történetére koncentrálni. Képi kultúra alatt azoknak a tárgyaknak a halmazát értem, melyek alapvetően kétdimenziós felületként (és e felületen esetlegesen felnyíló háromdimenziós térként) definiálják magukat. Ezek a tárgyak alapvetően a befogadó tekintetével állnak viszonyban, vagyis kisebb hangsúly esik a befogadó saját testére, hallására, vagy időtapasztalatára. Természetesen az így nyert belátások nem

terjeszthetőek ki automatikusan a szobrászatra, színházra, irodalomra vagy építészetre – ugyanakkor talán alapot szolgáltatnak a későbbi termékeny párbeszédhez. A gondolatmenet bizonyos pontjain, ahogy a dolgozat első felében is, ugyanakkor a művészet egészére vonatkozó következtetéseket is le fogok vonni – reményeim szerint azokon az absztrakciós szintek ez már megengedett lesz.

Nyugati képi kultúra alatt egyrészt a nyugati vizuális művészetek történetét értem, ugyanakkor az elemzést kiterjesztem olyan vizuális produktumokra, amelyek művészet halmazába nem feltétlenül besorolandók, vagy nem kerültek oda. A kitágítás azért szükséges, mert a „művészi” képek meghatározás bizonyos korszakokban a „nem-művészi” képektől való elválasztáson alapul. Az egyes csoportokról leolvasható érdeknélküliség adott esetben nagyon különböző is lehet. A nyugati kultúra elsőbbsége ebben a gondolatmenetben – a dolgozatíró szűkös szakértelme mellett – abból fakad, hogy az európai kultúrán belül játszódtott le a művészet érdeknélküliségének fogalmi és intézményi önállósodása, így ennek a folyamatnak ez az elsődleges művészettörténeti kontextusa. Az ezt megelőző – modernség előtti – szakaszra vonatkozó elemzések talán részben átköthetők más kultúrák modernség előtti képi termelésére, és a modernséget követő képi termelésről megfogalmazott belátások pedig már részben globális játéktérre vonatkoznak.

A fejezet három részre oszlik. A középkori képhasználat vizsgálatából kiindulva az első rész a kép vallási beágyazottságának felbomlását és a háromdimenziós látványvilágként elgondolt érdeknélküli kép kialakulását követi nyomon. A második rész az érdeknélküliség fogalmának XVIII. századi kialakulásával foglalkozik Shaftesbury, Kant, Hegel és Schopenhauer írásaiban. Ezekre az eredményekre támaszkodva a harmadik rész a modern képfelfogásnak a kép immanens jegyeiből és intézményi környezetéből adódó érdeknélküliségét vizsgálja.

Az érdeknélküli kép

Az érdeknélküli jelző, hasonlóan az autonómhoz vagy az esztétikaihoz, vélhetően egyike azoknak, amelyeket elsősorban nem a középkor művészetéhez kapcsolunk. A középkor képi kultúrája eminensen nem érdeknélküli, hanem keresztény kontextusban, nagyon is jól felfogott célok mentén szerveződő képi kultúra volt. Ezek a célok két alapvető funkciónak rendelhetőek alá: tanítónak (üzenetközvetítőnek) és kultikusnak (liturgiainak). Első lépésként e két funkció elemzése elengedhetetlen annak megértéséhez, hogy miért *nem* érdeknélküliek a képek a modernséget megelőzően – vagyis mihez képest állíthatjuk azt, hogy később

érdeknélküliekké válnak. Második lépésként az elemzésnek arra is rá kell mutatnia, hogy melyek a későbbi érdek nélküli működés felé mutató tendenciák.

A képek egyrészt azért nem érdek nélküliek a középkorban, mert a keresztény tanítás eszközeivé váltak. Ellentétben a szabadon álló szobrokkal, amelyek az antikvitást követően nagyon lassan és nehezen találták meg helyüket a nyugati kereszténységen belül, mert veszélyesen emlékeztettek a pogány bálványkultuszra, a képek nagyon hamar polgárjogot nyertek.¹⁸⁶ Ez a kedvező fogadtatás alapvetően két jellemzőnek volt köszönhető. Egyrészt a képek (*imagines*) mint kétdimenziós felületek (kőből vagy fából faragott és falra vagy fára festett formájuktól függetlenül) kellően megkülönböztethetőek voltak a háromdimenziós bálványoktól. Másrészt eme szükséges előfeltétel mellett a képek alkalmasak voltak arra is, hogy a keresztény tanítás terjesztését elősegítsék. Tekintettel arra, hogy az evangéliumi kereszténység középpontjában egy történetre való visszaemlékezés (és a misében eme történet lényegét jelentő áldozat ismételése) áll, a szövegek mellett a képek részt tudtak vállalni ebben az emlékezésben. Azáltal, hogy a képek ábrázolták az üdvtörténet eseményeit, egyben ezekre az eseményekre irányították a hívek figyelmét. Sőt, az ími-olvasni nem tudó hívek számára ez a képi közvetítés az élő igehirdetés mellett az üdvtörténet kiemelt közvetítőjévé vált. I. Nagy Szent Gergely pápa Serenushoz, Marseille püspökéhez 599 júliusában írott levelében nagyon pontosan fogalmazta ezt meg: „Ami az olvasni tudóknak az írás, a tanulatlan szemlélőnek ugyanaz a festészet, hogy azok, akik a betűket nem ismerik, legalább a falakon nézelődve olvassák azt, amit a kódexekben nem tudnak elolvasni”.¹⁸⁷

A képek tanító szerepe azonban csak egyik meghatározó funkciójuk volt. Bár első körben a képek azért feleltek meg jobban a kereszténység bálványellenes nézeteinek, mert világosan különböztek az imádásra felállított bálványszobortól, mindezek ellenére bálványimádás és keresztény képtisztelet ellentéte a képek kapcsán is megkerülhetlenné vált. A szobor és a kép közötti különbségek önmagukban nem voltak akadályai annak, hogy a képpel kapcsolatban is olyan rituálék alakuljanak ki a kereszténységen belül, amelyek a kereszténység szempontrendszerében bálványimádásnak minősültek. A kultuszkép tágan

¹⁸⁶ A szabadon álló szobor gótikus recepciójáról lásd: Michael Camille: *THE GOTHIC IDOL: IDEOLOGY AND IMAGE-MAKING IN MEDIEVAL ART*. Cambridge University Press, Cambridge, 1991; és Marosi Ernő: *A PROPOS DES FIGURES PLACÉES SUR DES PINACLES OU DES GÂBLES DANS L'ARCHITECTURE GOTHIQUE*. In: *De l'art comme mystagogie: iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*. Szerk. Yves Christe. Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, 1996, 211-219.

¹⁸⁷ Marosi Ernő (szerk.): *A KÖZÉPKORI MŰVÉSZET TÖRTÉNETÉNEK OLVASÓKÖNYVE*. Balassi, Budapest, 1997, 28-29. Gergely pápa definíciójához lásd még: Michael Camille: *THE GREGORIAN DEFINITION REVISITED: WRITING AND THE MEDIEVAL IMAGE*. In: *L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Szerk. Jérôme Baschet és Jean-Claude Schmitt. Le Léopard d'Or, Paris, 1996, 89-107. Az kétséges, hogy Gergely definíciója valóban a pápa autoritásához kapcsolódva fejtette-e ki hatását a középkor során, a megfogalmazás mindazonáltal széles körben elterjedt.

definiált fogalma azokat a képeket jelöli, amelyek rituális-liturgiai aktusok tárgyaivá váltak. Elméleti és politikai síkon ez a vita Bizáncban, a képrombolás időszakában tetőzött (725-843).¹⁸⁸ Függetlenül attól, hogy hadsereg és szerzetesség közötti társadalmi, valamint császárok és császárnők közötti hatalmi feszültségek is közrejátszhattak a konfliktus eszkalálódásában, a képromboló mozgalom alapvetően a képek mágikus – pogány tisztelete ellen irányult. A képek (elsősorban Krisztus és Mária ikonok) mágikus tisztelete azt jelentette, hogy az anyagi hordozónak csodatévő erőt tulajdonítottak (például az ikonról lekapart és megevett pigment gyógyítani volt hivatott). A konfliktus azonban nem rekedt meg ezen a szinten, hiszen a képromboló álláspont – részben ószövetségi és talán iszlám hatásra – szélsőségesen ábrázolás ellenessé vált, és nem pusztán az ikonok mágikus tiszteletét, hanem maguknak az ikonoknak a létezését is el kívánta törölni. A képrombolást teológiai értelemben lezáró II. niceai zsinat 787-ben összességében kettős stratégiát alkalmazott: egyrészt elhatárolódott a mágikus képtisztelet formáitól, hiszen az imádást (*latreia*) Istennek tartotta fenn; ugyanakkor megengedte az ikonok létezését (mivel Isten testet öltött, így ábrázolható is) és tiszteletüket (*proskünészis*).

Teljes bizonyossággal és gondossággal határozatot hozunk, hogy amiként a becses és életadó kereszt alakzatát, úgy a tiszteletre méltó és szent képmásokat is, akár festve, akár mozaikból vannak ezek, akár más alkalmas anyagból, hódolatunk jeléül el kell helyezni Isten szent egyházi épületeiben, a szent edényekben és ruhákban, a falakon és a táblákon, de a házakban és az utakon is. [...] Minél gyakrabban láthatóak ugyanis ezek a megformált képek, azok, akik ezeket szemlélik, annál inkább felemelkednek azok előképeinek emlékeztetéhez és óhajtasához, hogy megszököljék és tiszteletadó hódolattal illessék ezeket, nem pedig igazi imádásban részesítsék, amely hitünk szerint egyedül az isteni természetet illeti meg.¹⁸⁹

A bizánci birodalom területén zajló folyamatok csak lefojtva érték el a volt nyugat-római birodalom területét. A *Libri carolini* szövegében Nagy Károly és udvara összességében elhatárolódott a képromboló problémától (részben fordítási nehézségek miatt), és a képtisztelet kérdésében kifejezetten liberális álláspontra helyezkedett a képek tanító funkcióját hangsúlyozva:

Mi semmit sem ellenzünk a képeken imádásukon kívül, hiszen a bazilikákban a szentek képeit nem imádás végett, hanem viselt dolgaik emlékeztére és a falak díszítésére engedjük meg, amazok [ti. a képmádók] pedig hiszékenyséjük majdnem minden reményét a képekbe vetik. Mi tehát a szenteket testükben vagy még inkább testük ereklýeiben vagy ruháikban is tiszteljük, a régi atyák hagyománya szerint. A festők tehát a viselt dolgok történetét valamilyen módon képesek emlékeztetni idézni, azokat a dolgokat azonban, melyeket érzékeinkkel csupán felfogunk és szavakkal közlünk, nem a festők, hanem az írók képesek megragadni és másoknak továbbadva bemutatni.¹⁹⁰

¹⁸⁸ A képrombolás problémájához lásd: Hans Belting: KÉP ÉS KULTUSZ – A KÉP TÖRTÉNETE A MŰVÉSZET KORSZAKA ELŐTT. Ford. Schulcz Katalin és Sajó Tamás. Balassi, Budapest, 2000, 149-170.

¹⁸⁹ Belting: KÉP ÉS KULTUSZ, 541.

¹⁹⁰ Marosi (szerk.): A KÖZÉPKORI MŰVÉSZET TÖRTÉNETÉNEK OLVASÓKÖNYVE, 30.

Ebben a szakaszban jól látható, hogy a karoling álláspont nem tartotta fontosnak az ábrázolhatóság kérdést, hanem a képeket megkísérelte elválasztani a szentek tiszteltétől, amely inkább az ereklyekultuszban teljesebb ki.¹⁹¹ Összességében állítható, hogy a nyugati képtisztelet elméleti szinten ekkor a képek tanító funkciója mellett tette le a voksát, és ez lett a meghatározó nyugati álláspont a középkorban. Ez a tanító funkció alapozta meg a különböző egyházi és időnként világi terek figurális ciklusainak létét, és teremtette meg a nyugati művészet fejlődésének lehetőség-feltételeit, amely a katedrálisok épületplasztikai programjaiban és üvegablakaiban csúcsonyosodott ki. Ugyanakkor ez az általános állítás finomításra szorul.

Egyrészt maguk az ereklyetartók, valamint a liturgikus szertartások kellékei az esetek túlnyomó többségében figurális díszítést kaptak. A szertartások során e kellékek és az ereklyék felé megnyilvánuló tiszteletadás így egyben ezeket a képeket is célozta. Bár az elméleti erőfeszítések arra irányultak, hogy a liturgia ne csúszson át pogány képmádatsba, a határvonal sokszor elmosódott. Ebben az értelemben a nyugati kereszténységben belül is, talán nem függetlenül a hívek és a klérus képzettségétől, a képekkel való foglalatosság is sokszor átszaphatott képmádatsba.¹⁹² Bernard, angers-i iskolamesternek a conquens-i Szent Fides ereklyetartóját övező kultusszal való első szembesülése jól jellemzi ezt a helyzetet a XI. század elején:

Régi szokás és ősi gyakorlat, hogy az egész Auvergne tartományban, amint a rodez-iben és a toulouse-iban, valamint az ezekkel mindenfelől szomszédos többiben is, aranyból vagy ezüstből, vagy bármely más fémről, ki-ki tehetsége szerint, szobrot emel a szentjének, amelyben tisztelettel elhelyezik a szent fejét vagy inkább testének egy részét. Mivel ez a bölcsebbek szemében nem oktanul babonáság, hiszen látszólag az istenek – vagy helyesebben: démonok – ősi tiszteltének rítusát őrzi, nekem, balgának is ugyancsak büns dolognak s a keresztény törvénnyel ellenkezőnek látszott, amikor először megpillantottam Szent Geraldusnak oltárra helyezett, színarannyal és drágakövekkel ékesített szobrát, mely annyira hüen volt alkotva az emberi arc képére, hogy több parasztnak, aki látta, úgy tetszett, mintha átható tekintettel nézte volna őket, s tükröződő szemeivel a környező adományait olykor mintha nagyobb tetszéssel fogadta volna.¹⁹³

A nyugati képtörténet szempontjából kulcsfontosságú az a mozzanat, hogy az ereklyekultusz nyugati hagyományai, elsősorban Itáliában, összekapcsolódtak a Bizáncból importált ikonok tiszteltével. Ennek nyomai már 1204 előtt is láthatóak, de Bizánc kereszties kifosztása után új lendületet kapott, és ezzel a fára festett táblaképek (ikonok) kultikus funkciója a volt nyugat-római birodalom területén is gyökeret vert.¹⁹⁴ Vagyis az a nyugati kereszténység, amely

¹⁹¹ A karoling álláspont elemzéséhez lásd: Jean Wirth: *L'IMAGE MÉDIÉVALE: NAISSANCE ET DÉVELOPPEMENTS, VI^e-XV^e SIÈCLE*. Méridiens Klincksieck, Párizs, 1989, 113-166.

¹⁹² Belting: *KÉP ÉS KULTUSZ*, 310-325.

¹⁹³ Marosi (szerk.): *A KÖZÉPKORI MŰVÉSZET TÖRTÉNETÉNEK OLVASÓKÖNYVE*, 232-233.

¹⁹⁴ Belting: *KÉP ÉS KULTUSZ*, 346-399.

alapvetően a képek tanító funkciója mellett köteleződött el, az ereklyekultusz és a bizánci képipport eredményeként egyben kultikus funkcióját is integrálta a képeknek.

Miért fontos mindez? A képeknek ez a kettős – tanító és kultikus – funkciója egyben kettős beágyazottsághoz vezet, és egyben ezekre kettős érdeknélküliség épülhet. Nagyon leegyszerűsítve: a kép funkciója lehet az, hogy egy bizonyos üzenetet közvetítsen. Ha ez az üzenet lényegtelen avagy meghaladottá válik, akkor maga a kép is leválik funkciójáról, és érdektelen vizuális jel lesz belőle. (A következő lépés annak végiggondolása, hogy ez az érdektelenség hogyan válhat érdeknélküliséggé, azaz a funkcióvesztésből fakadó érdektelensége ellenére figyelmet követel entitássá.) Ezzel párhuzamosan: a kép funkciója lehet az, hogy egy liturgikus folyamat – képtisztelet – részeként működjön. Ha ez a liturgikus folyamat megszűnik, elhalványul, avagy megkérdőjeleződik, akkor a kép is funkciótalanra és érdektelenné válik. (A következő lépés itt is annak végiggondolása, hogy ez az érdektelenség hogyan válhat érdeknélküliséggé, azaz a funkcióvesztés után hogyan képes a kép új közeget találni magának, ahol újra bemutatásra kerül.) A középkori képek eme kettős beágyazottsága és az ebből fakadó kettős lehetséges érdektelenség összetettebb képét rajzolja ki annak, amit szokás a vallásos kontextus megszűnésének vagy elhalványulásának nevezni. A képek vallásos kontextusának eltűnésére való hivatkozás önmagában nem elég pontos, hiszen tisztázni kell, hogy a képek üzenetközvetítő és liturgikus funkcióját milyen mértékben és formában érintette. Mielőtt ezeknek az összefüggő folyamatoknak elemzésére rátérnék, röviden kitérsek az esztétikai kérdésre a középkorban.

Esztétikai alatt az érzetminőségek függetlenedését értem, amely már a dolgozat első felében is felmerült. Lévinas esetében látható volt, hogy nagy filozófiai jelentőséget tulajdonít annak a mozzanatnak, amikor a képet alkotó anyagi hordozók leválnak arról, amit a kép ábrázolni hivatott, és önmagukban is figyelmet követelő jelenségekké válnak. Így válhat a festék rücskössége vagy a fénylő felülete (és a hang) önálló esztétikai (érzékelésszerű) jelenséggé és a tekintet tárgyává. Ahogyan arra még visszatérek, az esztétikáinak ilyen felfogása a nyugati képtörténet és esztétikatörténet modern szakaszában született meg, és nyitott kérdés, hogy abban a modern szakaszban ez az esztétikai függetlenség mennyiben tekinthető érdeknélkülinek. Ugyanakkor arra mindenképpen rá kell mutatni, hogy ezeknek a folyamatoknak megvan az ő előtörténetük a középkorban. A korszak legjobban dokumentált patrónusa, Suger (1081-1151), Saint-Denis apátja a francia monarchia restaurálása mellett a romos bencés monostor megújítását is célul tűzte ki, és *Könyve a kormányzása alatt történt dolgokról*, valamint *A másik könyv, a saint-denis-i templom felszenteléséről* lapjain részletesen taglalta a templom terében és liturgikus felszerelésében végrehajtott

változásokat.¹⁹⁵ Suger apátnak, részben Szent Bernát akkoriban már ismert kritikája miatt, igazolnia kellett az értékes aranytárgyak és drágakövek használatát a templomban.¹⁹⁶ Suger összességében esztétikai igazolását adta ezeknek a tárgyaknak, és a földitől az istenihez való felemelkedés egyik útját látta bennük:

Ezért, midőn Isten házának díszítése iránti szeretetből a drágakövek sokszínű szépsége olykor elvont a külső gondoktól, és tisztas szemlélődésre birt, hogy a szent erények különbözőségeit az anyagi dolgokról a szellemiekre vigyem át, úgy tetszett, mintha látnám időzni magamat a világnak valamely távoli részén, mely nincs egészen a föld mocskában, sem teljesen az égi tisztaságban, s Isten kegyelméből ebből az alsóbb szférából anagógikus módon át tudnék kerülni a magasabb rendűbe.¹⁹⁷

Suger felfogásában a kövek szépsége az, ami elvonja őt a külső dolgoktól, vagyis kiemeli őt a világi érdekek hálójából („föld mocskából”, ahogy ő fogalmaz). Suger itt összességében az érdeknélküli szemlélődés szerkezetét fogalmazza meg, már a középkorban. Fontos azonban látni, hogy ez az esztétikai érdeknélküliség nem válik öncélúvá, hanem az isteni szféra vonatkozásában marad, hiszen ez csak a „világnak valamely távoli része”, ahonnan a kegyelem átvezethet a „magasabb rendűbe”.

Suger példája mindenképpen jelzi az esztétikai érdeknélküliség meglétét és lehetőségét a középkorban. Ugyanakkor kérdéses, hogy ez a példa mennyire reprezentatív. Elsősorban a gótikus katedrálisok üveglablak-ciklusai kapcsán merült fel, hogy alapvetően történeteket hivatottak-e ábrázolni, avagy az átszűrődő és elszíneződő fény segítségével ismételtlen a drágakövekéhez hasonló elragadó és érdeknélküli hatást kelteni. A történetészövéis átgondoltsága, ikonográfiai gazdagsága és kompozíciós összetettsége e műveknek mint ábrázolásoknak a fontosságát hangsúlyozza.¹⁹⁸ Ugyanakkor az egyes jelenetek kicsiny mérete és a mind a mai napig működő fényesztétikai hatásmechanizmus erős érveket szolgáltat az ablakok fényélményként való felfogása mellett.¹⁹⁹ A kérdést annyival nem lehet elintézni, hogy a történetek jelentik itt az elsődleges szerzői-megrendelői intenciót, és a fényhatás járulékos elem, amelyre a modern befogadót, úgy tűnik, érzékenyebb. Ismét Suger apát az, aki a Saint-Denis szentélykörüljárójának kapcsán, amely a gótikus katedrálisok prototípusa lett, a fény fontosságát hangsúlyozta: „Majd ha az új hátsó részt és elejét egyesítjük, / Fényes a csarnok már, tündöklék közepén. / Mert fénylik, ha a fényeshez kötőd azt, ami fénylő, / És új

¹⁹⁵ Suger: ON THE ABBEY CHURCH OF ST.-DENIS AND ITS ART TREASURES. Szerk. és ford. Erwin Panofsky. 2. kiadás. Szerk. Gerda Panofsky-Soergel. Princeton University, Princeton, 1979, 1-37.

¹⁹⁶ Suger tevékenységéhez lásd: Umberto Eco: MŰVÉSZET ÉS SZÉPSÉG A KÖZÉPKORI ESZTÉTIKÁBAN. Ford. Sz. Márton Ibolya. Európa, Budapest, 2002, 33-37.

¹⁹⁷ Marosi (szerk.): A KÖZÉPKORI MŰVÉSZET TÖRTÉNETÉNEK OLVASÓKÖNYVE, 107.

¹⁹⁸ Az üveglablakok narratív szerkezetéhez lásd: Wolfgang Kemp: THE NARRATIVES OF GOTHIC STAINED GLASS. Ford. Caroline Dobson Saltzweil. Cambridge University Press, Cambridge, 1997, 3-88.

¹⁹⁹ Az üveglablakok fényhatásának kérdéséhez lásd: Georges Didi-Huberman: CONFRONTING IMAGES: QUESTIONING THE ENDS OF A CERTAIN HISTORY OF ART. Ford. John Goodman. Pennsylvania State University, University Park, 2005, 30-31.

fényárban fénylik a mű nemesen”.²⁰⁰ Ugyanakkor úgy vélem, ha valóban meg is engedett ilyesfajta esztétikai szemlélet a középkorban, a liturgikus kontextus és a művek keresztény tartalma erősen szabályozta ennek hatókörét. Éppen ezért tartom elsődlegesnek a kultikus és üzenetközvetítő funkció elhalványulását, mert ezek a folyamatok jelentik a tiszta esztétikai szemlélethez is elengedhetetlen további függetlenedés kulcsmozzanatait.

A vallási környezet lebomlásának vagy elhalványulásának folyamata legalább kétféleképpen érthető: tartalmilag (ahol a témák válnak érdektelenné) és liturgiailag (ahol a képek válnak funkciótalanná). Természetesen ez a két folyamat szoros kölcsönhatásban áll egymással: a liturgiába bevont képek tartalmukkal is hozzájárulnak a liturgiához, és a liturgiában elhangzó szövegek gazdagítják a képek tartalmát. Ugyanakkor az érdeknélküliség későbbi modern problémája szempontjából nagyon fontos azt látni, hogy ez a két folyamat különbözően alakult a késő középkorban.

Bár mind a mai napig lehetséges az ortodox és katolikus kereszténységen belül, hogy a hívő Jézust, Máriát vagy a szenteket ábrázoló képekhez fohászkodjon, és ezáltal klasszikusan kultikus viszony alakuljon ki kép és szemlélője között, általános szinten állítható, hogy a képeknek ez a kultikus szerepe a nyugati (katolikus) kereszténységen belül veszített jelentőségéből. Ennek egyik legfontosabb vallás- és társadalomtörténeti oka a protestantizmus volt. A protestantizmus szembehelyezkedett a kultuszképek használatával a templomokban, sőt ezt az álláspontot az ott elhelyezett mindenféle képekre, vagyis a történeteket közvetítő alkotásokra is kiterjesztette – ugyanakkor nem fogalmazott meg kritikát a képeknek a templomon kívüli használatával kapcsolatban.²⁰¹ Hans Belting értelmezésében ez az a mozzanat, amikor a képek kultuszképekből művészeti képekké alakulnak át.²⁰² Ez a folyamat egyben társadalmi szempontból a képek érdeknélküliségét is megteremtí az újkor hajnalán. Ugyanakkor az a kérdés véleményem szerint megmarad, hogy a képek ennek köszönhetően miért nem váltak pusztán érdektelenné. Mi volt az oka annak, hogy a vallási kontextusból kiszakadó képeket mégis gyűjtötték, hogy továbbra is készültek nem-keresztény témákat ábrázoló képek protestáns területeken – egy szóval, hogy a kultuszkép művészetként volt képes továbbélni? A protestantizmusra történő kizárólagos hivatkozás erre a kérdésre nem ad választ.

²⁰⁰ Marosi (szerk.): A KÖZÉPKORI MŰVÉSZET TÖRTÉNETÉNEK OLVASÓKÖNYVE, 102.

²⁰¹ A protestantizmus viszonyáról a kultuszképekhez lásd: Victor I. Stoichita, *L'INSTAURATION DU TABLEAU: MÉTAPINTURE À L'AUBE DES TEMPS MODERNES*. Méridiens Klincksieck, Párizs, 1993, 103-117; és Belting: *KÉP ÉS KULTUSZ*, 486-498.

²⁰² Belting: *KÉP ÉS KULTUSZ*, 485-486.

Fontos látnunk, hogy a kultikus funkció térvesztése mellett a képek üzenetközvetítő funkciója is jelentős átalakuláson ment keresztül. Ennek legfőbb oka annak a visszatükröző (valóságábrázoló) képi paradigmának fejlődése volt, amely már a kezdetektől fogva a tanító funkció keretfeltételeit szolgáltatta. A kereszténység, amikor megtúrt majd támogatott vallássá vált a későantikvitásban, átvette azt a nagyon magas fokú realiztikus ábrázolási hagyományt, amelyet a késő-római császárkor is használt.²⁰³ Ez a realiztikus ábrázolási hagyomány megfelelő eszköznek kínálkozott arra, hogy az üdvtörténet egyes eseményeit közvetítse. A nyugat-római birodalom bukásával együtt azonban összeomlott az a kulturális-társadalmi háttér is, amely többek között a festők magas fokú specializáltságának gazdasági feltételeit biztosította.²⁰⁴ Így eltűnt az a réteg is, aki ezt speciális szakmai tudást birtokolta és áthagyományozhatta volna. Ennek következtében alakult ki az a helyzet, hogy a nyugati kereszténység alól kiszakadt az a szolgáltató réteg, amely a magas fokú képtermetést biztosította, ugyanakkor már kialakult a képek használatának hagyománya. A kereszténység a képek majdhogynem kizárólagos megrendelőjévé vált a volt nyugat-római birodalom területén, ugyanakkor az igényeit nagyon változó minőségű és sporadikus forrásokból volt kénytelen kielégíteni. Csak az ezredfordulót követően, a kontinens gazdasági stabilizálódásának köszönhetően alakult ki valamiféle egységesebb és folyamatos képi kultúra, amelyet a romanika stílusfogalma jelöl.²⁰⁵ Ez a képi kultúra nagyon messze állt a realiztikus antik hagyománytól: a valóságűség és a háromdimenziós képi tér csaknem teljességgel hiányzott belőle; a történetek helyett jobbra Krisztus és a szentek képmásait (*imago*) részesítette előnyben, ahol pedig történeteket beszélt el, ott azt nagyon redukált formában, díszlet nélkül, kevés szereplővel és azok legfontosabb gesztusait felmutatva tette meg.²⁰⁶ Ez a minimalista ábrázolásmód a következő évszázadokban elsősorban az épületszobrászatban egyre részletgazdagabbá, realiztikusabbá és elbeszélővé vált, stílustörténetileg ezt a szakaszt a gótika fogalma fedi le.²⁰⁷

A kép nyugati történetének fontos momentuma volt az, amikor a XIII. század végén Itáliában, részben talán antik hatásra és a gótikus stílusfejlődés részeként, újjáéledt a

²⁰³ Herbert L. Kessler: ON THE STATE OF MEDIEVAL ART HISTORY. *The Art Bulletin* 70 (1988): 167-169.

²⁰⁴ Hogy mennyiben jelentett a birodalom nyugati részének felbomlása egyben gazdasági katasztrófát lásd: Bryan Ward-Perkins: THE FALL OF ROME AND THE END OF CIVILIZATION. Oxford UP, Oxford, 2005, különösen 1-9 és 87-121.

²⁰⁵ Európa stabilizálódásához lásd: Jacques Le Goff: EURÓPA SZÜLETÉSE A KÖZÉPKORBAN. Ford. Sujtó László. Atlantisz, Budapest, 2008, 28-29 és 63-76. A romanika fogalma tudományos műszo, a középkort a későbbi reneszánsz átfogóan „gót”, azaz barbár művészetként bélyegezte meg. Lásd: Marosi Ernő: A KÖZÉPKOR MŰVÉSZETE I. Corvina, Budapest, 1997, 10-12.

²⁰⁶ Jean Wirth: L'IMAGE À L'ÉPOQUE ROMANE. Les Éditions du Cerf, Paris, 1999.

²⁰⁷ Jean Wirth: L'IMAGE À L'ÉPOQUE GOTHIQUE: 1140-1280. Les Éditions du Cerf, Paris, 2008.

háromdimenziós realisztikus térábrázolás. Ez ekkor még empirikus alapon működött, a festők nem voltak birtokában a lineáris perspektíva matematikai modelljének: a képi teret az ábrázolt alakok plaszticitása és a képsíkra ferdén állított épületek generálták.²⁰⁸ Bár ez az empirikus eljárás időnként részleteiben inkoherens képi teret eredményezett, összességében megvetette annak a fejlődésnek az alapjait, ahol a képi tér a néző világával párhuzamos alternatív világgá vált.²⁰⁹ A matematikai perspektíva Filippo Brunelleschi által kidolgozott eljárása és az olajfestészet németalföldi elterjedése ezt csak tökéletesítette.²¹⁰ Leon Battista Alberti ezt a fordulatot a festői munka felől közelítve nagyon pontosan fogalmazta meg.

Itt most, elhagyva egyéb dolgokat, elbeszélem, én hogyan csinálom, amikor festek. Mindenekelőtt oda, ahova festenem kell, rajzolok egy tetszés szerinti nagyságú, derékszögű négyszöget, amelyet úgy tekintek, mint egy nyitott ablakot [*una finestra aperta*], amelyen keresztül szemlélem [*miri*], amit oda fogok festeni.²¹¹

Ez a képi fejlődés összességében kibontotta a valóságábrázoló-visszatükröző paradigma lehetőségeit és számos következménnyel járt.²¹² Az egyre valósághívebbé alakuló kép megfelelt egyrészt a keresztény egyház elvárásainak: mind az üdvörténet, mind pedig a szentek életének egyes mozzanatait részletgazdagabban tudta a hívek elé tární, és ebben az értelemben segítette az emlékezésnek és visszaidézésnek azt a munkáját, amely a kereszténység középpontjában áll. A kultikus célokra készített oltárképek esetében ez a valóságűség azzal járt, hogy a hívó előtt vizuálisan feltárult az a világ, ahova az imádságon keresztül átlépni szándékozott, és amelynek rekonstruálása korábban a képzelet feladata volt. Ez a képi paradigma megfelelt a világi hatalom – birodalmi vagy városállami szintű – reprezentációs igényeinek is, hiszen a pontosabb hasonlóságon keresztül nagyon meggyőzően tudta felidézni az uralkodó jelenlétét és megörökíteni tetteit. Ez a paradigma szolgáltatva az antik mitológia újjáéledésének ábrázolási kereteit is, és nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a klasszikus kultúra ezen a jól működő realisztikus vizualizáción keresztül újra polgárjogot nyert Európában. A protestáns fordulatot követően a csendélet, tájkép és portré műfajában

²⁰⁸ John White: THE BIRTH AND REBIRTH OF PICTORIAL SPACE. Faber and Faber, London, 1967, 19-56.

²⁰⁹ Ennek a fordulatnak egyik legpontosabb megfogalmazása Panofskynak köszönhető, még akkor is, ha az ehhez kapcsolódó „rejtett szimbolika” elmélet több szempontból is támadható. Erwin Panofsky: A JELENTÉS A VIZUÁLIS MŰVÉSZETEKBEN. Ford. Tellér Gyula. Gondolat, Budapest, 1984, 318-320.

²¹⁰ Brunelleschi megoldásához és a matematikai perspektíva fejlődéséhez az itáliai reneszánszban lásd: Martin Kemp: THE SCIENCE OF ART – OPTICAL THEMES IN WESTERN ART FROM BRUNELLESCHI TO SEURAT. Yale, New Haven, 1990, 9-52; Martin Kemp: VISUALIZATIONS – THE NATURE BOOK OF ART AND SCIENCE. Oxford University, Oxford, 2000, 28-29. Az olajfestészet nem németalföldi találmány, az 1200-s évektől már kimutatható spanyol, norvég és angol táblaképeken. Susie Nash: NORTHERN RENAISSANCE ART. Oxford UP, Oxford, 2008, 30-31. Ugyanakkor a perspektíva és az olajfestészet sikeres ötvözése, valamint az ebből fakadó reprezentációs lehetőségek kiaknázása vélhetően Jan van Eyck generációjának érdeme.

²¹¹ Leon Battista Alberti: A FESTÉSZETRŐL. Ford. Hajnóczy Gábor. Balassi, Budapest, 1997, 74-75.

²¹² Nem pusztán a kép érdek nélkülsége szempontjából, hanem az egész európai kultúra önértelmezésének tekintetében. Lásd: Hubert Damisch: THE ORIGIN OF PERSPECTIVE. Ford. John Goodman. MIT, Cambridge, 1995.

tovább virágzott a keresztény üdvtörténet ábrázolásával szakító területeken is. Ezek a nagyon különböző kontextusokban végbemenő de mégis hasonló folyamatok mind a visszatükröző paradigma sikerét mutatják.

Ez a kép érdek nélkülségét illetően is jelentős. Kétség nem fér hozzá, hogy a realisztikusabb ábrázolásmód, többek között a részletgazdagságon és a valóságos kontextusra való visszacsatoláson keresztül a szemlélőt elsősorban érdekelté kívánta tenni a képből.²¹³ Minél pontosabban célozta meg a kép kijelölt közönségét ezzel a repertoárral, annál sikeresebben vonta be a nézőt abba a világba, amelyet elé tárt. Ebben az értelemben a visszatükröző képi paradigmának az a funkciója, amely a kereszténységben az ábrázoláson keresztül a hívek tanítását célozta, átalakulva ugyan de tovább élt a protestantizmus elterjedése után is. Nem feltétlenül keresztény témákon keresztül, bár a katolikus területeken ezek dominanciája megmarad, ugyanis hasonló logika mentén szerveződtek a mitológia történetek, valamint az önálló műfajjá váló portrék, csendéletek és tájképek is. Így bár a kultikus funkciója és liturgiában játszott szerepe a képeknek az újkor hajnalára meggyengült, a festészeti fejlődés megőrizte a tanító-ábrázoló funkció lehetőségét. Vagyis önmagában a vallási kontextus erodálódásával a képek még nem váltak teljesen érdektelenné, hiszen ábrázoló funkciójuk megmaradt.

Ugyanakkor a visszatükröző-realisztikus paradigma fejlődése az érdek nélkülség szempontjából két nagyon fontos hozadékkal járt. Az egyik, időben kibontakozó és ezért eredetileg talán járulékosabbnak tekinthető elem a realisztikus kód időbeli működéséből fakad. Minél pontosabban és részletgazdagabban próbálja a kép az adott történeti közönséget eltalálni, és ezért az ábrázoláson belül esetleges, csak az adott kontextusra jellemző történeti (például uralkodók), környezeti (például épületek) és hétköznapi (például szokások és bútorok) elemeket bevonni, annál zártabbá válik azon újabb közönségek számára, akik az egyes részletek megértéséhez szükséges kódokat már nem birtokolják. Így az, ami az eredeti kontextusban még érdeklődést volt hivatott kelteni, az eredeti kontextus megszűnésével érdektelenné, és talán később érdek nélküli szemlélődés tárgyává válhatott.

A másik és az eredeti kontextusban is működő hozadék a képhez való szemlélődő viszony erősödése volt. Kétségtelen, hogy bármiféle kép alapvetően a szemlélésen keresztül

²¹³ Nyitott kérdés, hogy a képnek ez a realisztikus működési módja azon alapul-e, hogy a képen látható dolgok hasonlítanak a valóságos dolgokhoz (*resemblance theory*), vagy azon, hogy sikeresebben ismertetik fel magukat mint a valóságos dolgok képei (*recognition theory*). A kérdéshez lásd: Dominic McIver Lopes: THE DOMAIN OF DEPICTION. In: *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Szerk. Matthew Kieran. Blackwell, Oxford, 2006, 160-174. Bár a ráismerés szerepe vélhetően elsődleges, a látványvilágként működő kép egyik legfőbb célja ennek a különbségnek az összemossa, hiszen a ráismerést a hasonlóságon és leképezésen keresztül célozza meg.

működik: a nézőnek hosszabb-rövidebb időt el kell töltenie azzal, hogy a különböző vizuális alkotóelemeket összegzi, és befogadja a képet. Az is kétségtelen, hogy eme felismerő és katalogizáló eljárás mellett még a legminimalistább kép esetében is fennáll annak a lehetősége, hogy a néző egyes részleteknél megálljon és azokat önmagukért, „esztétikailag” megsejmlélje. Továbbá a képeknek nem feltétlenül szükséges háromdimenziós világokat ábrázolniuk, hogy megnézzék őket: a síkfelületként működő ábrázoló képek, valamint a szimmetrián és motívum-ritmusokon alapuló nem-ábrázoló ornamentális alkotások egyaránt kiválthatják az érdeknélküli szemlélődést.

Ugyanakkor az a fordulat, amikor a kép megszűnt felületnek lenni, és a nézőével párhuzamos háromdimenziós látványvilággá vált, oda is elvezetett, hogy ezt a szemlélődést a kép központi kérdésévé tette.²¹⁴ A nézőpont kialakításával az empirikus és matematikai perspektíva a befogadót egyaránt a képi világba való átlépésre is biztatta. A pusztán megsejmlélés egy másik világban időző szemlélődéssé változott. A képnek a nézőével párhuzamos világa a saját világ elhagyására hívott, egyfajta elmerülésre a képi világ valóságot utánzó-meghaladó-átíró-helyettesítő elemei között.²¹⁵ Ebben az értelemben a képi termelés visszatükröző-realista fordulata az érdeknélküli szemlélődés új és sokkalta hatásosabb alapjait vetette meg. Úgy tűnik, ez az érdeknélküliség nem primer esztétikai minőségek hatásán alapult, hanem olyan látványvilágok készítésén, amelyeknek tér- és időbeli jellemzői hasonlóak a valóságérzékelés során tapasztalt jellemzőkhöz, sok esetben valóságból vett elemeket is másolnak, és mindazonáltal mégis képesek magukat a valóság egyfajta alternatívájaként a befogadó számára felkínálni.

Függetlenül attól, hogy a befogadó része-e a mű által eredetileg megcélzott közönségnek, vagy olyan külső belépő, aki párhuzamos korabeli kultúrából érkezik, netán évszázadokkal később áll a kérdéses mű előtt, a képnek mint a saját párhuzamos világnak ez a hatásmechanizmusa eléri őt. Lehet, hogy pontosan érti, mi zajlik le tekintete előtt, lehet, hogy semmit sem ért belőle, talán még az is megengedhető, hogy először azt is meg kell tapasztalnia, hogy kép előtt áll, mert a valóságillúzió olyannyira sikeres. Mindenképpen olyan játék mellett kötelezi el magát azonban, ahol mindazon viszonyok, amelyek őt saját

²¹⁴ A látványvilág fogalma szűkebb értelemben azokra a modern fejleményekre utal, amikor is a médiaipar feladatává válik a társadalom újabb és újabb látványokkal történő kiszolgálása. Lásd: Beke László: A LÁTVÁNY FOGALMÁNAK VÁLTOZÁSAI. In: *Látvány/színház*. Szerk. Mestyan Ádám és Horváth Eszter. L'Harmattan, Budapest, 2006, 195-203. Itt ennél jóval tágabb értelemben használom a kifejezést, tekintettel arra, hogy a spektákulum gyökerei legalábbis Giotto realista fordulataig nyúlnak vissza.

²¹⁵ Vagyis a képi tér távlatot (távolságot – distanciát) kínál fel a befogadó számára. Bacsó Béla: PERSPEKTÍVA ÉS ÉSZLELÉS. In: Bacsó Béla: *Írni és felejtetni*. Kijárát, Budapest, 2001, 55-58. Ez a távolság az érdeknélküliség szempontjából azért központi jelentőségű, mert megteremtí az a teret, ahová az aktuális érdekvizonyokból való kilépés lehetséges.

valósághoz kapcsolják, felfüggesztődnek, és tekintetét alárendeli annak az alternatív világnak, amely a képen keresztül számára feltárul. A realiztikus és háromdimenziós képnek ezt a saját valóságból kiragadó hatásmechanizmusát tekintem a képek esetében az érdeknélküliség egyik alapvető helyének. Ez az érdeknélküliség történeti folyamat eredményeként áll elő Európában, még akkor is, ha az antikvitásban már vélhetően adott volt, és a XIII. század végén csak újra meg kellett találni, hogy újkori diadalútjára indulhasson.

Ez az érdeknélküliség összességében független a kép témájától és annak időtállóságától (bár bizonyos esetekben, ahol a kulturális kontextus elvész, a téma elfedettsége kifejezetten érdektelenné vagy, éppen ellenkezőleg, érdekessé is teheti a képet). Ez a képi paradigma a kereszténység alapító elbeszélésének ábrázolása támasztotta igények végett jött (újra) létre, és ebben az értelemben nem független a keresztény vallás képekről és azok üzenetközvetítő funkciójáról vallott nézeteitől, de a valóságábrázolás tökéletesedésével a folyamat önjáróvá vált. Az érdeknélküliségnek ez a hatásmechanizmusa egyrészt más témákon is kitűnően működött, másrészt magukat a keresztény üzeneteket is helyenként látványvilágokká minősítette át, már a protestantizmus térnyerése előtt.²¹⁶ Ebben az értelemben nyitott az a kérdés is, hogy a képek kultikus beágyazottságának gyengülése a protestantizmuson keresztül egy, a képektől független társadalmi folyamat következmény a XVI. században, vagy részben ez a kultikus elhalványulás is annak a XIII. század végi háromdimenziós képi forradalomnak utórezgése, amely a kép érdeknélküli működésének alapjait teremtette meg.

Az érdeknélküliség fogalma

Az érdeknélküliség jelenségének vizsgálata a középkori és koraújkori képtörténetben a vallási kontextus elhalványulását és a képnek a nézővel párhuzamos realiztikus látványvilágga történő átalakulását határozta meg fontos mozzanatként. Véleményem szerint a XX. század kezdetéig hasonlóan markáns átalakulás a vizuális érdeknélküliség működésében nem figyelhető meg, ugyanis a visszatükröző paradigma premisszái érintetlenek maradnak a reneszánsztól kezdve egészen a posztimpresszionistáig. Az intézményrendszer kérdése ennél

²¹⁶ Ezt részben Belting is elismeri, ugyanakkor igyekszik a keresztény témájú képeket a mitológiaiaktól elválasztani. Belting: KÉP ÉS KULTUSZ, 498-507. Kétségtelen, hogy a „másik világ” tételezése jobban működik a mitológiai témáknál, de ez ennyire erősen nem választható el a szintén háromdimenziós térrel dolgozó és a valósághűséget kereső keresztény témájú képektől. Itt csak jelzem, hogy Belting életművét talán már az 1965-ös, Giovanni Bellini Piétájáról írott rövid tanulmányától kezdve áthatja az a probléma, hogy a „művészi ikon” hogyan lép a „kultuszikon” helyébe, vagyis hogyan vált történetileg a kép az imádság tárgyából a művészi invenció elsődleges terepévé (a *Pietà* 1465 körül készült, több mint fél évszázaddal Luther döntése és az abból következő képtagadó folyamatok előtt). Hans Belting: GIOVANNI BELLINI: PIETÀ. Ford. Schulcz Katalin. Corvina, Budapest 1989, különösen 7-9. (A magyar fordítás az 1985-ös második német kiadást követi, eddigig nem volt alkalmam az 1965-ös német kiadással összevetni.)

összetettebb, ugyanis ebben az időszakban alakult ki azon intézmény, amely a vallásos kontextus térvesztését követően a művészet, és így a képek, legfontosabb kontextusává fog válni: a múzeum. A múzeum kérdésével a harmadik alfejezetben foglalkozom. Ha a tárgyi emlékeken tetten érhető jellemzőktől az érdeknélküliség fogalmához fordulunk, akkor első pillantásra kevés közös pont fogalmazható meg. Az érdeknélküliségnek a XVIII. században kialakuló fogalma elsősorban az érdekek és a szépség filozófiai fogalmainak hatókörében születik meg, az esztétika önálló diszciplínává válásával párhuzamosan.²¹⁷ A kialakulás vizsgálatának éppen ezért ki kell egészülnie annak elemzésével is, hogy mikor és milyen korlátozásokkal válik a művészetre, és ezen belül a képekre is alkalmazhatóvá.

Az érdeknélküliség modern fogalma Angliában jelenik meg, elsősorban politikaelméleti kontextusban, az önérdékről folytatott diskurzus folyományaként.²¹⁸ Thomas Hobbes nagy hatása, 1651-ben megjelent *Leviatán* című munkájában a társadalom alapjait a természetes önérdék közérdeknek vagy közjónak való kikényszerített alárendelésben látta.²¹⁹ Hobbes központi tétele, hogy az ember alapvetően nem altruista, a másik felé forduló szerető lény, hanem mindig saját önös céljait és érdekeit követi, és ezeket akkor hajlandó közös céloknak alárendelni, ha ez megéri számára, élesen szembehelyezkedett többek között a keresztényi felebaráti szeretet gondolatával.²²⁰ Lord Shaftesbury számára is, aki az érdeknélküliség fogalmát be fogja vezetni, elfogadhatatlan volt ez a koncepció: szerinte a pusztán az önérdékre és önszeretetre alapozott felfogás nem képes számot adni az erkölcs és társas együttélés gazdag mintázatairól.²²¹ Az 1709-ben megjelent, *Sensus communis – Esszé a*

²¹⁷ A független és érdeknélküli esztétikai szféra kialakulásáról Kantnál és ennek jelentőségéről lásd: Hans-Georg Gadamer: A SZÉP AKTUALITÁSA. Ford. Bonyhai Gábor. In: Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása*. T-Twins, Budapest, 1994, 29-38.

²¹⁸ Az érdeknélküliség fogalmához lásd: Jerome Stolnitz: ON THE ORIGINS OF AESTHETIC DISINTERESTEDNESS. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20 (1961): 131-143. Bár Stolnitz figyelmen kívül hagyta a fogalom ókori és középkori előzményeit, mint például Suger apátnál látható volt, az angliai fejleményeket tárgyaló alapvető megállapításai emiatt nem veszítenek érvényükből.

²¹⁹ Hobbes művének keletkezéséhez és recepciójához lásd: Ludassy Mária: LEVIATÁN – TERMÉSZETÜNK MESTERSÉGES SZÖRNYSZÜLÖTTE. In: Thomas Hobbes: *Leviatán I.* Ford. Vámosi Pál. Kossuth, Budapest, 1999, 7-66.

²²⁰ „Az embert (aki természettől fogva szereti a szabadságot és a mások feletti uralmat) azoknak az önkorlátozó intézkedéseknek bevezetésére, amelyek közt, mint látjuk, az államban él, végső soron csakis az az ok, cél és szándék készteti, hogy ily módon önfenntartásáról és élete zavartalanabb folyásáról gondoskodjék. Vagyis szabadulni akar abból a nyomorúságos hadiállapotból, amely – mint említettem – az ember érzelmeinek mind az ideig szükségserű következménye, amíg nincs valamiféle látható hatalom, hogy kordában tartsa, a büntetéstől való félelem eszközével megállapodásai teljesítésére és a tizennegyedik és tizenötödik fejezetben említett természeti törvények megtartására kényszerítse.” Thomas Hobbes: *Leviatán I.* Ford. Vámosi Pál. Kossuth, Budapest, 1999, 205.

²²¹ Lord Shaftesbury személyéhez és munkásságához bevezetőt nyújt Szécsényi Endre tanulmánya. Az önszeretet kritikájához lásd: Szécsényi Endre: EGY DERŰS RAJONGÓ. In: Lord Shaftesbury: *Sensus communis – Esszé a szellem és a jó kedély szabadságáról*. Ford. Harkányi András. Atlantisz, Budapest, 2008, 166-172.

szellem és a jó kedély szabadságáról címet viselő munkájában többek között a hobbes-i önérdék kritikáját adta.²²² Az érdeknélküliség fogalma az önérdékkel szemben bukkan fel:

Ha a hajlandóság, amely jó cselekedetre ösztönöz, nem önmagában jó és helyes hajlam, nem tudom, miként létezhet egyáltalán jóság és erény. [...] Még azt a gondolatot is megkockáztatnám, hogy jámbor vallásunk alkalmasint azért hagyta szinte teljes mértékben figyelmen kívül a hősi erények többségét, mert az érdeklenség [Disinterestedness] végképp kiszorult volna a világból, ha ezek is feljogosítottak volna arra a végtelen jutalomra, amelyet a gondviselés a kinyilatkoztatásban már felosztott a többi kötelesség között. [...] A keresztényt csak gyenge kapocs fűzi az evilági élet ügyeihez, és semmi nem kényszeríti, hogy olyan kötelezettségeket is vállaljon ezen a földön, amelyek nincsenek hasznára, hogy azt a másik, fényesebb világot elnyerje magának.²²³

Az idézett szakaszban az érdeknélküli viselkedés a jó és helyes hajlam következményeként jelenik meg, és Shaftesbury hangsúlyozza, hogy a kereszténységben eleve ott van a világi érdekekkel szembeni távolság. Ebben a vallási és társadalomelméleti vitában az érdeknélküliség olyan cselekvés attribútumaként jelenik meg, ahol az egyén nem a saját közvetlen érdekeit tartja szem előtt, hanem a többiek, netán a közjó érdekeit helyezi előtérbe, akár a sajátja kárára is.²²⁴

Az érdeknélküliségnek ez a fogalma még nem kerül kapcsolatba a művészet fogalmával. A *Sensus communis* foglalkozik a szép, a jó és a humor problémájával, sőt a szépség és igazság azonosságát is kijelenti.²²⁵ Ettől függetlenül az a gondolat, hogy a szép maga lenne az érdeknélküli, nem jelenik meg benne. Shaftesbury fontosnak tartja, hogy a társadalom elé példaként állított költői és történeti művek szerzőinek erkölcsi és érdeknélkülisége (pártatlansága – *disinterestedness*) megvizsgálásra kerüljön:

A szerzők erkölceit, jellemét és génuszát igen alaposan meg kell vizsgálnunk, és történésnek vagy bárkinek, aki az emberiség számára jelentős eseményekről kíván tudósítani, mind ítéletének helyességét, mind őszinteségét, mind pedig pártatlanságát [*Disinterestedness*] igazolnia kell, mielőtt tekintélyét elfogadva bármit is elhinnénk neki.²²⁶

Itt látható, hogy Shaftesbury az érdeknélküliségét nem a művel vagy a mű befogadásának aktusával kapcsolja össze, hanem pusztán a szerzői intenció tisztaságának egyik előfeltételének gondolja el. És még ebben a tekintetben is a részlet nem valamiféle világtól elszakadt, netán világból kilépett tudat- és lelkiállapotot javasol az alkotó számára, hanem mindösszesen annyit, hogy saját jól felfogott érdeke ne befolyásolják abban, amit leír.

²²² Az angol és magyar kiadásokhoz lásd: Szécsényi: EGY DERŰS RAJONGÓ, 154-155.

²²³ Lord Shaftesbury: SENSUS COMMUNIS – ESSZÉ A SZELLEMEK ÉS A JÓ KEDÉLY SZABADSÁGÁRÓL. Ford. Harkányi András. Atlantisz, Budapest, 2008, 42.

²²⁴ Ebben a tekintetben Stolnitz azon állítása nem állja meg a helyét, hogy az érdeknélküliség fogalma Shaftesbury-nél nem kerül bevezetésre mint az önérdék ellentéte. Vö: Stolnitz: ON THE ORIGINS OF AESTHETIC DISINTERESTEDNESS, 132. A terminológia konzisztenciája vitatható, de *Sensus communis* esszéiben is több helyen felbukkan az érdeknélküliség, érdeknélkülien kifejezés mint az önérdék ellentéte.

²²⁵ Shaftesbury: SENSUS COMMUNIS, 78.

²²⁶ Shaftesbury: SENSUS COMMUNIS, 81.

Az érdeknélküliség és a szépség összekapcsolása mind a mai napig ható erővel Kantnak az ítéelőrőnek szentelt kritikájában valósult meg.²²⁷ *Az ítéelőrő kritikája* Kant kritikai rendszerének harmadik eleme: *A tiszta ész kritikája* az a priori elvek szerinti elméleti megismerés (természetfilozófia), *A gyakorlati ész kritikája* pedig az akarat-meghatározást kibővítő alaptételek (morálfilozófia) leírásával foglalkozik.²²⁸ *Az ítéelőrő kritikája* az elme képességeinek rendszerében köztes helyet foglal el megismerőképeség és vágyóképeség között:

Az ítéelőrőnek a természet célszerűségéről való fogalma még a természetfogalmakhoz tartozik ugyan, de csak mint a megismerőképeség regulatív elve – miközben a bizonyos tárgyakról (a természet vagy a művészet bizonyos tárgyairól) alkotott esztétikai ítélet, mely a késztetést adja ama fogalomhoz, az öröm vagy örömtelenség érzésére nézve konstitutív elv. Az öröm alapját a megismerőképeségek összhangja jelenti, a játékokat jellemző spontaneitás pedig, következményeiben tekintve, alkalmassá teszi a természet célszerűségének fogalmát arra, hogy közvetítse a természetfogalom területének összekapcsolódását a szabadságfogalommal, amennyiben ugyanis e spontaneitás egyszersmind előmozdítja az elme fogékonyságát az erkölcsi érzés iránt.²²⁹

Kant a következő meglátásokat fogalmazta meg az esztétikai ítéletekkel kapcsolatban. Egyrészt kijelentette, hogy az esztétikai ítélet ismérve az öröm érzése, amely a tárggyal relációba kerülve a szubjektumot eltölti. Ebben a tekintetben Kant átvette Hume azon tételét, hogy nincsenek a tárgyban fellelhető olyan objektív ismérvek, amelyek meghatározhatnák, hogy a tárgy tetszésre lel vagy sem.²³⁰ Az ítéelőrőnek, és ezáltal az ízlésítéletnek ez a szabadsága szakítást jelentett a szép metafizikai kánonjaival, ahol a tárgy szép, helyes és kanonikus megformálása önmagában szavatolni volt hivatott azért is, hogy a néző örömmel fogadja, és szépnek találja a művet.²³¹ Az ítéelőrő egyetlen mércéje így a tetszés, a kiváltott öröm lett.

Kant ezt az örömet egyben szabadságként, az értelem spontaneitásaként is értelmezte. Nem pusztán a szép előzetes mércéjét nem alkalmazza az értelem, hanem mindenféle fogalmi ítéletől tartózkodik. Az esztétikai ítéletekben az elme azért válik szabaddá, mert bár a képzelőerő a téridő sémák segítségével az érzetminőségeket olyan alakra hozta, hogy azokról akár fogalmi ítélet is születhetne, az esztétikai ítéletekben az értelemnek ez a fogalmi működése felfüggesztődik. Vagyis itt annak ellenére, hogy a fogalmi ítélet nem születik meg

²²⁷ *Az ítéelőrő kritikája* 1790-ben jelent meg, az 1793-as második kiadást Kant minimális mértékben módosította, amely a következő kiadások alapjául szolgál. Papp Zoltán: A FORDÍTÓ UTÓSZAVA. In: Immanuel Kant: *Az ítéelőrő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Ictus, Szeged, 1997, 444.

²²⁸ Kant: *AZ ÍTÉLŐRŐ KRITIKÁJA*, 83.

²²⁹ Kant: *AZ ÍTÉLŐRŐ KRITIKÁJA*, 112.

²³⁰ Hume 1757-es, *Az ízlés kulcsa* (The Standard of Taste) esszéjének részletes elemzését lásd: Radnóti Sándor: *JÖJJ ÉS LÁSS! A MODERN MŰVÉSZETFOGALOM KELETKEZÉSE – WINCKELMANN ÉS A KÖVETKEZMÉNYEK*. Atlantisz, Budapest, 2010, 365-386.

²³¹ A szép metafizikai fogalmának átalakulásához a felvilágosodás során lásd: Heller Ágnes: *A SZÉP FOGALMA*. Ford. Módos Magdolna. Osiris, Budapest, 1998, 104-194.

a tárgyról, az esztétikai ítélet alapjául szolgáló képzetek összhangban lennének a fogalmi megismerés követelményeivel. Az öröm érzetét Kant szerint képzelőerőnek és értelemnek ez a szabad játéka teremti meg. Ezzel párhuzamosan az elmének ez a szabadsága (összességében felszabadulása a fogalmi megismerés kényszere alól), mintegy felkészíti az elmét arra is, hogy az ész adta törvényt az erkölcsi érzésre alkalmazza – vagyis törvényt adjon saját vágyainak.

Ezt a gondolatmenetet önmagában a fogalmi megismerésről (és ezzel együtt a szépről és a benne fellelhető igazról) történő leválás már az érdeknélküliség tematizációjához kapcsolja. Az esztétikai ítélet (ízlésítélet) már Kant kritikai programjának fő tételei felől nézve érdeknélküli. Ugyanakkor Kant ezt az érdeknélküliséget a szép analitikájának minőség szerinti mozzanatában tételesen ki is fejtette.²³² Az érdeknélküliség itt részben abban a társadalmi-politikai értelemben jelenik meg, ahogyan azt Shaftesbury is használta.

Az a kérdés viszont, hogy egy dolog szép-e, nem arra irányul, hogy számunkra vagy bárki más számára van-e, vagy akár csak lehet-e valami fontossága a dolog létezésének, hanem arra, hogy miként ítéljük meg a dolgot a pusztá szemlélésben (szemléletben vagy reflexióban). [...] A kérdés csak arra vonatkozik, hogy kíséri-e bennem tetszés a dolog pusztá megjelenítését, legyen bármily közömbös is e megjelenítés tárgyának létezése iránt.²³³

Ugyanakkor az érdeknélküliségnek ez meghatározása nem az önérdeket és a közérdeket állítja szembe egymással, mintha az érdeknélküli cselekedetet valójában a közérdek egyik vállfaja lenne, hanem az esztétikai ítéletet az érdek minden formájától elválasztja. Hogy minél pontosabban körvonalazza saját álláspontját, Kant a szép feletti érdeknélküli tetszést elválasztja mind a kellemesre, mind pedig a morális jóra vonatkozó tetszéstől.²³⁴

Azonban mindeme különbségeik mellett a kellemes és a jó abban mégis megegyeznek, hogy a tetszés mindkettőnél a tárgyhöz fűződő érdekekkel kapcsolódik össze; igaz ez nemcsak a kellemesre és a valamilyen kellemesség eszközeként közvetve tetsző jóra (a hasznosra), hanem a feltétlenül és minden tekintetben jóra is, nevezetesen a morális jóra, mellyel a legmagasabb érdek jár együtt.²³⁵

Érve szerint az elme mindkét esetben érdekelt magában a tetszés tárgyában is, és nem pusztán saját szabadságában leli örömét: a kellemes esetében az érzetek keltette gyönyörök élvezete, a morális jó esetében pedig a legfőbb jóra irányuló akarás az, ami megszünteti az érdeknélküli viszonyulást. Így az érdeknélkülinek olyan elgondolása rajzolódik ki, ahol az elme valóban függetlenedik mind a partikuláris világi érdekösszefüggésektől, mind pedig a morális parancstól.

²³² Az érdeknélküliség elemzéséhez lásd: Bart Vandenabeele: ON THE NOTION OF „DISINTERESTEDNESS”: KANT, LYOTARD AND SCHOPENHAUER. *Journal of the History of Ideas* 62 (2001): 705-710; Papp Zoltán: ELIDŐZNI A SZÉPNÉL – KANT ESZTÉTIKÁJÁRÓL. Atlantisz, Budapest, 2010, 273-280.

²³³ Kant: AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA, 118-119.

²³⁴ Kant: AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA, 119-123.

²³⁵ Kant: AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA, 123.

Kant a szép analitikájának ezt az első szakaszát sommás konklúzióval zárja le: „Az ízlés az a képesség, hogy egy tárgyat vagy megjelenítésmódot *egy minden érdektől mentes* tetszés vagy nemtetszés által ítéljünk meg. Az ilyen tetszés tárgyat *szépnek* nevezzük”.²³⁶ Ebben a konklúzióban látható, hogy Kant összekapcsolja a szépséget és az érdeknélküliséget: azok a tárgyak lehetnek szépek, amelyekhez a szemlélő érdeknélküliesen viszonyul. Tekintettel arra, hogy a Kant megszüntette az így elgondolt szépség kapcsolatát a szép bármiféle kánonjával és bármiféle tárgyi jellemzővel, értelmetlennek tűnik feltenni azt a kérdést, hogy meghatározható-e azon jelenségeknek a csoportja, amely ennek az érdeknélküli szemléletnek tárgyává válhat. Hiszen, ha minden lehet szép, akkor ennek előfeltétele, hogy mindenhez lehet egyben érdeknélküliesen viszonyulni. Kantnak ez az antropológiai meglátása nagyon pontos, és véleményem szerint mind a mai napig érvényes. Ugyanakkor talán nem haszontalan legalább azt a kérdést feltenni, hogy az érdeknélküli szemlélet milyen különbségekkel vonatkozik a természet és a művészet dolgaira. Még pontosabban: bár minden lehet az érdeknélküli szemlélet tárgya, vajon léteznek-e olyan tárgyak és gyakorlatok, amelyek szándékosan úgy épülnek fel, hogy az érdeknélküli szemlélet kiváltását célozzák meg. A „bármilyen” jelenti-e azt, hogy minden szükségképpen egyenlő mértékben vezethet el az érdeknélküliséghez, vagy van, ami „inkább”. Árukkodó, hogy Kant a bevezető már idézet szakaszának zárójeles kitételében „a természet vagy a művészet bizonyos tárgyait” sorolja az ízlésítélet alá, azonban az azt követő táblázatban csak a „művészetet” jelöli meg az ítélerő alkalmazási területeként (a természet az értelem területe marad).²³⁷

Művészeti és természeti szépség kérdése a 42. (*A széphez fűződő intellektuális édekről*) paragrafustól kezdve kerül részleteiben tárgyalásra.²³⁸ Kant itt elsősorban azzal a problémával szembesül, hogy a művészetben megjelenő szépség, vagyis a művészetre vonatkozó esztétikai ítélet nehezen hozható közös nevezőre a morális jóval a mindennapi tapasztalatban. Ennek legfőbb oka az, hogy a művészi szép iránt fogékony személyek sokszor bohém, sőt erkölcstelen életvitelt folytatnak.²³⁹ A kritikai építmény belső kohézióját szem előtt tartva, ahol az ítélerő megismerés és erkölcs között hivatott közvetíteni, Kant a természeti szépet a művészetben megjelenő szép fölé helyezi, hiszen a természet szépségeinek szemlélése, ellentétben a művészetével, nem vezet kicsapongó életvitelhez. Továbbá a kritikai

²³⁶ Kant: AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA, 125.

²³⁷ Vö. Kant: AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA, 112-113.

²³⁸ Ennek a fordulatnak a jelentőségéhez lásd: Papp: ELIDŐZNI A SZÉPNÉL – KANT ESZTÉTIKÁJÁRÓL, 353-382.

²³⁹ Kant: AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA, 223-224.

építmény belső kohéziója lesz az, amelynek köszönhetően a művészetről hozott esztétikai ítélet is akkor minősül valóban érdeknélkülinek, ha a művészet a természetet utánozza.

Könnyű magyarázatát adni annak is, hogy a művészeti szép feletti tetszés a tiszta izlésítéletben miért nem kapcsolódik össze ugyanúgy egy közvetlen érdekekkel, ahogyan a szép természet feletti tetszés. Mert a szép művészet vagy a megtevesztésig hasonló utánzása a szép természetnek, s ekkor mint természeti szépség (mint ilyennek tartott) gyakorol hatást; vagy pedig olyan művészet, amely szándékosan és láthatóan tetszésünket célozza, s ekkor az izlés közvetlenül lel ugyan tetszést az alkotás felett, ám csupán közvetett érdeket jelentkezik az alapul szolgáló ok iránt, nevezetesen azon művészet iránt, amely csak célja által válthat ki érdeket, önmagában véve sohasem.²⁴⁰

Ez a szigorú alá- és fölérendelő viszony művészet és természet között a gondolatmenet további részeiben finomodni fog. A 45. paragrafusban Kant az ellentmondást is kockáztatva úgy érvel, hogy a művészetnek oly módon kell ábrázolnia a természetet, hogy egyszerre tudnunk kell róla azt, hogy ez művészet, mégis úgy jelenjen meg, hogy akár a természet alkotása is lehetne, sőt a természetnek is művészetté kell válnia, hogy esztétikailag viszonyulhassunk hozzá: „a természet akkor volt szép, amikor egyszermind művészetnek mutatkozott; a művészet pedig csak akkor nevezhető szépnek, ha tudatában vagyunk ugyan, hogy művészet, és mégis természetként mutatkozik számunkra”.²⁴¹

Természetnek és művészetnek ez az összekapcsolódása az esztétikaiban alapozza meg a 49. paragrafus kulcsfontosságú gondolatmenetét az elme azon képességeiről, amelyek a zsenit alkotják. Kant itt visszatér a harmadik kritika (és egyben az esztétikai érdeknélküliség) alapkérdéséhez: hogyan lehetséges az elme erőinek az a szabad játéka, amely összességében az öröm érzéséhez vezet el. Mi hozza „lendületbe” az elme erőit, hogy a fogalmi megismerést és az erkölcsi törvényt félretéve mégis örömet leljék a tárgy szemlélésében? Ez a szabad játék Kant szerint azért lehetséges, mert a zseni képes „esztétikai eszméket” alkotni. Az esztétikai eszmék olyan képzetek, amelyek ugyan a természet kínálta alapanyagból kerülnek megalkotásra, de nem adják át magukat a fogalmi megragadásnak.

Esztétikai eszmén pedig a képzelőerő olyan megjelenítését értem, amely arra készlet, hogy sok mindent gondoljunk, de amellyel egyetlen meghatározott gondolat, azaz egyetlen fogalom sem lehet adekvát, s amelyet ennél fogva semmilyen nyelv nem képes teljesen elérni és érthetővé tenni. [...] A képzelőerőnek ugyanis (mint produktív megismerőerőnek) nagy hatalma van abban, hogy mintegy másik természetet alkosson abból az anyagból, amelyet a valóságos természet kínál neki. Képzelőerőnkkel eljátszunk, ahol a tapasztalatot túlságosan hétköznapiak találjuk; sőt át is alakítjuk a tapasztalatot, mégpedig egyfelől ugyan mindig analóg törvények szerint, de másfelől olyan elvek szerint is, amelyek magasabban, az észben találhatóak.²⁴²

Ezeknek az esztétikai eszméknek a megalkotása lenne egyben a képek feladata is. Kant nem beszél perspektíváról vagy a nézőével párhuzamos látványvilágá alakuló képről, ugyanakkor

²⁴⁰ Kant: AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA, 227.

²⁴¹ Kant: AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA, 232.

²⁴² Kant: AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA, 240-241.

a fő gondolatmenet egyértelműen a természetet másoló, esetleg azt átgyúró művészet koncepciója mellett teszi le voksát. Összességében az ábrázoló művészet az érdeknélküliségnek egyfajta intenzívebb terepét kínálja fel.

Mármost fontos ezen a ponton leszögezni, hogy *Az ítélőerő kritikájában* megjelenik egy alternatív művészettelfogás is, amely a fenséges tapasztalatán keresztül ragadja meg a művészet fenomenjét, és amely a modern (nonfiguratív, absztrakt) művészet számára központi jelentőséggel bír.²⁴³ Kant a fenségest a széppel szemben úgy határozta meg, hogy míg a szép esetében a képzelőerő a téridő sémák segítségével az érzeteket olyan alakra hozza, hogy azok akár fogalmi megismerés alapjául szolgálhatnak, vagyis a képzelőerő működik, csak az értelem munkája függesztődik fel, addig a fenséges esetében már maga a képzelőerő is összeomlik, vagyis nem készül el a dolog „képzete”. A párhuzamok a modern művészettel az ábrázolásnak ebből a lehetetlenségéből adódnak: a fenséges tapasztalatában a képzelőerő összeomlik, a modern műalkotás pedig szándékosan megtagadja az, hogy valaminek a képét vagy „képzetét” nyújtsa, vagyis vállaltan a formátlanságot választja.²⁴⁴ Fontos azonban, hogy Kantnál ennek az összeomlásnak oka egész egyszerűen az, hogy a dolog meghaladja a képzelőerő lehetőségeit. A Szent Péter bazilika kapcsán így fogalmaz:

Itt ugyanis a néző azt érzi, hogy képzelőereje nem megfelelő egy egésznek az eszméjéhez mérten, ahhoz, hogy az eszmét ábrázolja; ebben a meg-nem-felelésben a képzelőerő eléri a maximumot, és miközben e maximum kibővítésére törekszik, visszaroskad önmagába, miáltal viszont a nézőt felkavaró tetszés fogja el.²⁴⁵

Kant számára ez a formátlanság és a képzelőerő tehetetlensége egyben a fenséges tapasztalatát az ész eszméihez közelíti: így elgondolva míg a szép esetében az ítélőerő a képzelőerő harmonikus működését az értelemhez, a fenséges esetébe ugyanezt a megroppant vagy elégtelen működést az észhez kapcsolja.²⁴⁶ Nyitott kérdés marad azonban, hogy a fenségesnek ez a meghatározása mennyiben feleltethető meg a modern művészet formatagadásának.

Függetlenül a fenséges kínálta alternatív iránytól, az érdeknélkülínek Kantnál olyan koncepciója épül fel, ahol a mindenféle önérdektől és közérdektől megfosztott esztétikai viszony a szép megélésének kulcsa lesz. Bár ez a viszony létrejöhet a természet tárgyaival kapcsolatban is, kiemelt helye mégis a természetté váló művészet és a művészetté váló

²⁴³ Lásd: Jean-François Lyotard: AN ANSWER TO THE QUESTION, WHAT IS THE POSTMODERN? In: *The Postmodern Explained. Correspondence 1982-1985*. Ford. Don Barry és mások. University of Minnesota, Minneapolis, 1993, 1-16.

²⁴⁴ Lásd: Jean-François Lyotard: LESSONS ON THE ANALYTIC OF THE SUBLIME. Ford. Elizabeth Rottenberg. Stanford UP, Stanford, 1994, 156-158.

²⁴⁵ Kant: AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA, 171.

²⁴⁶ Kant: AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA, 175-176.

természet lesz. Eme érdeknélküli esztétikai viszonyulás kiemelt kiváltója pedig nem más, mint az esztétikai eszme, ahol a képzelőerő valóságtapasztalattal analóg módon, de annak elemeit átrendezve kínál képzeteket az elme számára. Ezek a képzetek nem szükségszerűen és kizárólagosan képek Kant elgondolásában, de a gondolatmenet kellő alapot szolgáltat arra, hogy a háromdimenziós, valóságot visszatükröző képet is az érdeknélküliség egyik lehetséges helyeként értsük meg.

Az érdeknélküliség fogalma és az esztétikai viszony természetesen sok további értelmezés alapjául szolgált, és elfogadottsága nagyon széles skálán mozgott. Az esztétikai szféra autonómiája kulcsfontosságú lesz a modern művészet elméletének kimunkálásában is. Mielőtt a modern fejleményekre rátérnénk, a korai recepciótörténetnek két további mozzanatát emelném ki. Kantnak az a nyitva hagyott alternatívája, hogy az érdeknélküliség vajon általában a szép sajátja-e, és így a mindennapi élet széles spektrumában megjelenhet, vagy pedig ez az érdeknélküliség eminensen az autonóm műalkotásban érhető tetten, Hegel esztétikájában az utóbbi javára dőlt el.²⁴⁷ Hegel 1823-as berlini előadásában, amelyet a művészet filozófiájáról tartott, elfogadta a művészet érdeknélküliségének tételét.²⁴⁸ Elvetette, hogy a művészet célja a természet szolgálai utánzása (valóságábrázolás), az emberi szív rejtelmeinek feltárása (lélekábrázolás) vagy a barbárság megfékezése (nevelés) lenne.²⁴⁹ Hegel a művészet fontosságát a látszat különleges működésében fogalmazta meg, ahol szemben külső és belső világunk valóságosnak hitt valóságával szemben ez a látszat az igazságot tárja fel, és pusztán a gondolathoz képest minősül illuzórikusnak.²⁵⁰ A látszat és e látszaton keresztül feltáruló igazság elemzése egyrészt lehetővé tette Hegel számára a művészet leválasztását az egyéb világi érdekekről (legyen az ön- vagy közérdek), és ugyanakkor az igazság megismerésének egyik formájává avatta. Ebben az értelemben Hegel megőrizte az érdeknélküliség fogalmát és az esztétikai szféra függetlenségét a világtól, viszont filozófiai rendszerében alárendelte a megismerésnek.

²⁴⁷ Hegel a szép műalkotást teljes mértékben a természeti szép fölé helyezte, és ezzel végeredményben nem pusztán a szép metafizikai lefokozását teljesítette be, hanem a mindennapi élet számára való fontosságától is megfosztotta. Heller: A SZÉP FOGALMA, 195-252. Erről az átmenetről és Schiller benne elfoglalt paradox helyzetéről (a szép mindennapi életre kiterjedő általános fogalmának és egyben teljes autonómiájának fenntartása) lásd: Radnóti: JÓJJ ÉS LÁSS!, 433-439.

²⁴⁸ Hegel esztétikai előadásainak áthagyományozódásához lásd: Annemarie Gethmann-Siefert: „ESTÉTIKA AVAGY A MŰVÉSZET FILOZÓFIÁJA”. HEGEL 1823-AS BERLINI ELŐADÁSAI HOTHÓ-FÉLE LEJEGYZÉSÉNEK KIADÁSÁHOZ. Ford. Zoltai Dénes. In: G. W. F. Hegel: *Előadások a művészet filozófiájáról*. Ford. Zoltai Dénes. Atlantisz, Budapest, 2004, 7-37.

²⁴⁹ G. W. F. Hegel: ELŐADÁSOK A MŰVÉSZET FILOZÓFIÁJÁRÓL. Ford. Zoltai Dénes. Atlantisz, Budapest, 2004, 76-80.

²⁵⁰ Hegel: ELŐADÁSOK A MŰVÉSZET FILOZÓFIÁJÁRÓL, 54-55.

Különösen összetetté Hegel rendszerét történeti megközelítésmódja teszi: az egyes történeti szakaszokban látszat különböző módjaihoz az igazság feltárulásának különböző formái és különböző vezető művészeti ágak társulnak. A festészet (vagyis a képek) a romantikus művészeti formának lesz fontos művészeti ága, míg a szimbolikusé az építészet és a klasszikusé a szobrászat.²⁵¹ Hegel értelmezésében a romantikus szakaszban a művészet külső jegyei már nem elegendőek ahhoz, hogy az igazság adott formáját hordozzák (ellentétben a szimbolikussal, ahol maga az igazság nem fejlődött még ki kellőképpen, és ellentétben a klasszikussal, ahol a kettő egyensúlyra lelt az emberi szoborban). Hegel összességében két meghatározó szerepét jelöli ki a festészetnek: a keresztény megváltástörténet ábrázolását és a mindennapiság ábrázolását. A keresztény megváltástörténet még szorosan kapcsolódik az isteni leképeződéshez: míg a klasszikus művészetben az antik istenszobor jelenlévővé tette a transzcendenst, addig a romantikus művészetben és annak keresztény kontextusában elég az isteninek – Krisztusnak – történetét elbeszélni. A festészet elsődleges funkciója tehát ennek a történetnek a folyamatos visszaidézése lesz.

Elveszti különleges helyzetét a természet levésével kapcsolatos minden nagy összefüggés, keletkezés és pusztulás a maga általánosságában, a mindenség. Elnémulnak a világ és az emberiség honnanjára, hovájára és miértjére vonatkozó kérdések; a rejtélyek választ kaptak. Most minden figyelem a megváltástörténetre összpontosul, s ami érdeklődést akar kelteni, ezt csak a megváltástörténetre hivatkozva és azt ábrázolva teheti.²⁵²

Hegel értelmezésében ahogyan az isteni – a belső vagy eszme – fokozatosan kivonja magát a romantikus művészeti formából, az ennek a formának is a felbomlásához vezet. A festészet közegében ez azon mérhető le, hogy az üdvtörténet témái fokozatosan háttérbe szorulnak, és az ábrázolás a tárgyi világ és hétköznapisága felé fordul. Így itt igazából megnyílik annak a lehetősége, hogy az igazság nyomása alól felszabaduló művészet teljesen érdeknélkülivé váljék. Hegel szerint ez legtisztábban a protestáns németalföldi festészetben érhető tetten.

Ezen a téren a németalföldi iskola kiemelkedőt alkotott. [...] Itt alapelv a köznapi valósággal való megelégedettség. [...] Nem maga a tárgy, hanem a festő végtelen művészete az, ami kielégít bennünket. [...] A látvány művészete mutatkozik meg itt, s bizonyítja létjogát. Nem a tárgyat akarja bemutatni, nem valami istenit akarnak világossá tenni. [...] Itt a látszatra irányul az érdeklődés, a magában elmélyülő látszatra.²⁵³

Ebben a szakaszban Hegel egyrészt ismételten megerősíti a valóságábrázoló-visszatükröző paradigma elsődlegességét. Az üdvtörténet témáit bemutató festészet és az is, amelyik ezektől szabadul, még az ábrázolásban teljesedik ki. Önmagában az üdvtörténet eseményeinek kivétele az ábrázolható témák közül nem veszélyezteti a festészet működését: a mindennapi

²⁵¹ A romantikus művészeti formához lásd: Hegel: ELŐADÁSOK A MŰVÉSZET FILOZÓFIÁJÁRÓL, 232-257.

²⁵² Hegel: ELŐADÁSOK A MŰVÉSZET FILOZÓFIÁJÁRÓL, 235-236.

²⁵³ Hegel: ELŐADÁSOK A MŰVÉSZET FILOZÓFIÁJÁRÓL, 253-254.

témák (portré, csendélet, tájkép) a festő rendelkezésére állnak. Ugyanakkor Hegel szerint a mindennapiság felé fordulással a művészet (festészet) elveszti azt, ami az igazsághoz kapcsolta – vagyis a látszatnak és megismerésnek együttműködése megszűnik. Éppen ezért, másrészt, döntő jelentőségű, hogy Hegel a fő témájától megfosztott művészet számára felkínál egyfajta esztétikai működést, amikor a látszat látszataként vagy a látványt a látvány tárgyaként választó tevékenységként határozza meg. Ebben az értelemben Hegel túllép azon az elgondoláson, ahol a kép mint ablak a nézőével párhuzamos világra értelmeződik, és ezzel a rövid szakasszal a figyelmet a kép tárgyáról a kép működési mechanizmusára fordítja át. Hasonlóan Kant gondolatmenetéhez a fenségesről, ez a gondolatmenet is fontos hivatkozási pont lett a későbbi esztétikai gondolkodás számára.²⁵⁴

Még Hegel esztétikai előadásait megelőzően, 1819-ben jelentette meg Schopenhauer *A világ mint akarat és képzet* című főművét, amely a megjelenésekor nagyon kevés figyelmet kapott, és csak az 1859-es végleges harmadik kiadása vált széles körben ismertté.²⁵⁵ Schopenhauer álláspontja sok tekintetben végletes: Hegel történeti megközelítését elveti és magát inkább Kant örökösének tartja, ugyanakkor a kritikai programhoz sem marad összességében hűséges, hiszen ötvözni próbálja az ideatannal. Az érdeknélküliség fogalma szempontjából az tűnik a legfontosabbnak, hogy Schopenhauer nagyon határozottan kiemeli a szemlélődés elemét, amely már Kantnál is megjelenik. Az érdeknélküli szemlélődés az ideák megismerésének lehetőségévé és feltételévé válik.

Ha a szellem ereje olyképp fölemel minket, hogy a dolgok szokványi szemléletmódját elhagyva, nem csupán az egymás közti viszonylataikat kutatjuk, melyek végső célja mindig a saját akarathoz való viszony, [...] s nem hagyjuk azt sem, hogy az absztrakt gondolkodás, az ész megannyi fogalma töltse ki tudatunkat, hanem mindezek helyett szellemünk teljes erejét a szemlélődésnek adjuk, ebben egészen elmerülünk, és tudatunk merő nyugalmas kontempláció az épp jelen lévő természeti tárgyra vonatkozóan, legyen az egy táj, egy fa, egy szikla, egy épület vagy akármi; és közben [...] teljesen belefeledkezünk a tárgyba, vagyis megfeledkezünk individuumunkról, akaratunkról, és maradunk puszta szubjektum, az objektum tiszta tükre; úgy, mintha a tárgy kizárólagosan volna jelen, anélkül, aki észleli, [...] a tudat egészét merőben kitölti egyetlen szemléletes kép, [...] akkor az, amit megismerünk, már nem az egyedi dolog mint olyan, hanem az idea, az örök forma, az akarat közvetlen objektivitása e fokon.²⁵⁶

Ha függetlenítjük a gondolatmenet attól, hogy Schopenhauer itt az ideák megismerését tűzi ki céljául, a szakasz az érdeknélküli szemlélődésnek fontos mozzanatait fogalmazza meg. Ilyen a dolgok egymás közti és őket a szubjektumhoz fűző viszonyainak elhagyása, valamint az

²⁵⁴ Hegel központi jelentőségéhez lásd: Bacsó Béla: ESZTÉTIKA. In: *Filozófia*. Szerk. Boros Gábor. Akadémia, Budapest, 2007, 1175-1176.

²⁵⁵ Schopenhauer saját kései sikeréért sok tekintetben Hegelt hibáztatta. Nagy Sándor: SCHOPENHAUER, „A VILÁGOSAN LÁTÓ PESSZIMISTA”. In: Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet*. Ford. Tandori Ágnes, Tandori Dezső és Tar Ibolya. Európa, Budapest, 1991, 606-611.

²⁵⁶ Arthur Schopenhauer: A VILÁG MINT AKARAT ÉS KÉPZET. Ford. Tandori Ágnes, Tandori Dezső és Tar Ibolya. Európa, Budapest, 1991, 247-248.

absztrakt fogalmak, vagyis az értelem működésének hatályon kívül helyezése. Ezen kantianus elemek mellett Schopenhauer hangsúlyozza azt is, hogy a tudat egészét egy szemléletes kép tölti ki, vagyis az elme érdeknélküli állapotának metaforája összességében egy kép szemlélése lesz. Az érdeknélküli szemlélődés valójában egy képnél való elidőzés. Ebben a szakaszban (34. paragrafus) a képek forrásai még a természet, vagyis a környező világ elemei. Ugyanakkor két paragrafussal később az ideák megismerését szolgáló érdeknélküliség forrásaként már a művészetet jelöli meg.

Hanem a megismerésnek mely fajtája foglalkozik a világnak minden viszonylatán így kívül s ezektől függetlenül álló egyedül valódi lényegesével [...]?' – A művészet, a géniusz műve. A művészet ismétli meg a tiszta kontempláció által felfogott örök eszméket, a világ minden jelenségeinek lényegesét s maradandóját, és aszerint, hogy mi az az anyag, melyben ez ismétlést végrehajtja, lesz képzőművészet, poézis vagy zene.²⁵⁷

Ebben az értelmezésben a művészet (nem kizárólagosan a festészet) vezet el az érdeknélküli megismeréshez. Schopenhauer értelmezésében ez a fajta érdeknélküli szemlélődés előfeltétele az ideák megismerésének, vagyis nem arról van szó, hogy maga az idea kényszerítené ki ezt a szemlélődést, hanem a művészet vonja be az elmét ebbe az állapotba.

Az érdeknélküliség fogalomtörténete összetett viszonyban áll az érdeknélküli korábban vázolt képi hatásmechanizmusával. Ez a hatásmechanizmus alapvetően egy háromdimenziós látványvilág megteremtésén alapult, amely a nézőével párhuzamos világként működve a szemlélődésen keresztül a valóságból történő kilépés lehetőségét kínálta fel. Az érdeknélküliség fogalma esetében a valóságnak ez a zárójelbe tétele különböző filozófiai céloknak rendelődik alá: Kantnál a megismerés és akarat között hivatott közvetíteni; Hegelnél az igazság feltárulásának egyik közbülső fokaként értelmeződik; Schopenhauernél pedig az ideákhoz vezető egyetlen lehetséges útnak bizonyul. Az érdeknélküliség ezekben a gondolatmenetekben elsősorban mint előfeltétel, az elme szükséges hangoltsága jelenik meg, és talán Schopenhauer meggy legmesszebb akkor, amikor magának az érdeknélküli szemlélődésnek a kiváltását is a művészet eredményének tartja. Shaftesbury esetében ez még az egyén morális teljesítménye, neki magának kell érdeknélkülien cselekedni, és a fő kérdés az, hogy lehetséges-e ilyen cselekvés.

Párhuzamosan a bölceleti célokkal, az érdeknélküliség mechanizmusának is különböző leírásai születnek meg. Kantnál az elme szabad játékát elsősorban a valóságból merített de azt átalakító esztétikai eszmék alapozzák meg. Az érdeknélküli működés így egyrészt az elme alapvető diszpozíciójából fakad, hiszen lehetséges a képzelőerőt úgy működtetni, hogy az ne váljék fogalmi megismeréssé, vagyis anélkül szemlélődjék, hogy

²⁵⁷ Schopenhauer: A VILÁG MINT AKARAT ÉS KÉPZET, 255.

közben szükségképpen gondoljon is valamit. Alapvető terepe ennek a természet, ugyanakkor a művészet (vagyis a zseni) képes ezt a működést felerősíteni, tehát az elmét ehhez a szabad játékhoz elvezetni. Hegel egyenesen a látszatban, vagyis a valóság visszatükrözésében látta a művészet működésének legfontosabb elemét. Bár mind Kant (fenséges analitikája), mind Hegel (németalföldi festészet mint a látszat látszata) esetében elmondható, hogy alternatív megértését is felkínálják a művészet érdek nélküiségének, a XVIII. század végén és a XIX. század elején kialakult bölcséleti folyamatok a valóságábrázoló-visszatükröző paradigma keretein belül értették meg mind a művészetet, mind annak érdek nélküli működését.

Az esztétikai és az érdek nélküli

A képi érdek nélküiség hatásmechanizmusának és az érdek nélküiség fogalmi genezisének külön szálaikon futó történetei a XX. században szorosan összekapcsolódnak. Mielőtt az „esztétikai” fogalmára és a hozzá kötődő érdek nélküiség elemzésére rátérnék, meg kell vizsgálnom még egy problémát, amelyet eddig elhalasztottam. A kép érdek nélküiségének elemzése során esett szó arról, hogy ez a hatásmechanizmus nem független a kép eredeti kontextusától. Központi kérdés az, hogy a kép az őt szemlélő számára készült-e el, legyen ő a megrendelő, az udvartartás tagja, lelkiismeretes hívő, bátor katona, becsületes polgár netán fáradt zarándok, egyszóval, olyasvalaki, akit a kép megcéloz, és aki benne él maga is abban a tág utalásrendszerben, amely a kép eredeti kontextusának tekinthető. Vagy olyasvalaki ő, aki ezen utalásrendszeren kívülről érkezik, nagyon távolról vagy, ami itt talán fontosabb, olyan időből, amikor a kép eredeti kontextusa már elhalványult, és így a képet elsődlegesen nem számára készült munkaként, hanem örökségként, áthagyományozódott tárgyként érti meg. Az érdek nélküli viszony szempontjából fontos mozzanat az, hogy a néző saját kontextusán kívülről érkező dolgok (és így a képek) esetében ez a kontextuson kívüliség egyben a néző egyéni és közösségi érdekviszonyainak hálóján kívül helyezi el a dolgot (és a képet). Vagyis nagyon általános szinten állítható, hogy a kontextusát veszített dolgoknak már eredetileg megvan az ő saját érdek nélküli hatásmechanizmusuk – hiszen első körben, felbukkanásuk pillanatában nem fűződik közvetlen érdek hozzájuk. Ez természetesen nem zárja ki bizonyos érdekek későbbi kialakulását, és azt sem jelenti, hogy a múlt minden tárgya alávetett ennek a hatásmechanizmusnak. Mindazonáltal a kontextus elvesztése elősegíti azt a szemlélődő-rácsodálkozó viszonyulást, amely az érdek nélküli viszony egyik konstitutív eleme.

A kép esetében a háromdimenziós látványvilág és a kontextus-vesztettség eme két hatásmechanizmusa következőképpen határolható el egymástól. A képhez fűződő szemlélődő érdek nélküli viszony előállhat mint a kép világában való elmerülés, ahol a néző mintegy

bevonódik a kép terében és figyelmét a benne zajló történések kötik le. Az érdeknélküli működésének ezt a módját lehet immanensnek tekinteni, abban az értelemben, hogy itt a mű primer fizikai jellemzői alakítják ki ezt a hatásmechanizmust. Ugyanakkor a néző úgy is érdeknélküli viszonyra léphet a képpel, ha olyan világból fennmaradt tárgyként szemléli, amelyhez neki magának már semmi, vagy csak nagyon kevés köze van. Az érdeknélküli működésének ez a módja független az immanens tulajdonságoktól, a mű és szemlélő közötti történeti pozíció határozza meg, ezért ez a viszony alapvetően kontextus-függő. Az érdeknélküli immanens és kontextus-függő működése nem zárja ki egymást, sőt többek között a múltból származó figuratív alkotások esetében együtt és egymást erősítve jelennek meg. Ugyanakkor eme két hatásmechanizmus elválasztása rámutat arra a problémára, hogy a képek látványvilágokként való működése nem egyetlen lehetséges terepe érdeknélküliségüknek. A képek, hasonlóan egyéb dolgokhoz, más okokból is az aktuális érdekösszefüggések hálóján kívülre kerülhetnek: lehet ez pusztá funkcióvesztés (mint a templomból kidobott oltárképek esetében), és lehet a pusztá véletlen is, amikor pár poros évszázad átvészelése után hirtelen újra érdeknélküli figyelem középpontjába kerülnek. A képektől valamelyest elvonatkoztatva: érdeknélküli viszony bármiféle művel egyszerre alakulhat ki azért, mert a mű tágan értelmezett immanens jellemzői vonzzák a tekintetet és megkötik a figyelmet (legyen ez csillámló arany felület, márványból faragott lehulló ruharedő, netán a kép meredeken mélyülő tere), és ugyanakkor mert olyan dologként és olyan kontextusban kerül utunkba, amilyenként és ahol nem illeszkedik az aktuális érdekösszefüggésekbe.

A kontextusukat vesztett de a jelenben ottmaradt tárgyaknak szentelt figyelem nem modern találmány, hanem átszövi az egymásra épülő kultúrák történetét. A múltból áthagyományozott művek szolgálhatnak követendő mintaképként, érdekességként netán elvetendő példaként. A középkori és újkori európai kultúra számára eminensen ilyenek voltak az antikvitásból fennmaradt művek, elsősorban szobrok és kőfaragványok, amelyek a középkorban újra és újra impulzusokat szolgáltattak az ábrázoló művészeteknek, majd a reneszánszától kezdve a klasszikus kultúra egyik hivatkozási pontjává váltak. Ezek a művek természetesen részben azért kerültek a figyelem középpontjába, mert „szépek” voltak: olyan háromdimenziós idealizált emberi testeket mutattak a nézőnek, amelyeket a középkor nem tudott és nem is akarhatott előállítani; vagyis esetükben is működött a látványnak a tekintetet elcsábító hatásmechanizmusa. Ezzel párhuzamosan ezek a művek vetették fel megkerülhetetlenül a kontextusukat vesztett tárgyak elhelyezésének kérdését. Ahhoz, hogy a kontextusukból kiszakadt művekkel a találkozás létrejöhessen, szükség volt helyekre, ahol ezek a művek kiállításra kerülhetnek. Ezek a helyek az érdeknélküliség kontextus-függő

működésének szervezeti kereteit szolgáltatták, amely által rendszerezetté és szélesebb körben hozzáférhetővé vált.

A bemutatás helyei nagyon sokfélék voltak: a *Kunst-* és *Wunderkammer*, a *studiolo*, a *galleria* és a *curiositat cabinet* ezt az összetett kulturális mezőt fedi le, amelyekből a múzeum, a „műzsák helye” csak később emelkedik ki.²⁵⁸ Róma összességében az antik világ ilyen bemutatási helyévé vált a XVIII. században.²⁵⁹ A század végére ezek a különböző a helyek a múzeumban intézményesültek. Ez az intézményesülési folyamat nem volt független a klasszikus alkotások saját szemmel látásának Winckelmann által meghirdetett programjától.²⁶⁰ Fontos eleme volt az is, hogy a XVIII. században elején a különböző művészeti ágakból összeállt a „művészet” általános fogalma.²⁶¹ A Louvre 1793-as nemzeti közgyűjteménnyé alakulásával megszületett a művészet első múzeuma, amely a letűnt korok műveihez széles körű demokratikus hozzáférést biztosított (még akkor is, ha vitatott volt, hogy a múzeumnak a művészet egész történet vagy csak a kiemelt remekműveket kell-e bemutatnia).²⁶² A gombamód szaporodó nemzeti galériák és szépművészeti múzeumok alapítása párhuzamos folyamata volt a különböző természettudományi múzeumok alapításának, és egyaránt olyan fizikai, kulturális és diszkurzív terek létrehozását célozták, ahol a dolgok mintegy a világból kiemelve szemlélhetőek és tanulmányozhatóak (és ugyanakkor az általuk felkínált történeti elbeszélés második körben aktuális közéleti és kulturális intézményeket legitimált). A szépművészeti múzeumok esetében ez azzal is kiegészült, hogy a keresztény templomokból kikerült oltárképek a művészet templomaként funkcionáló múzeum terében kerültek felállításra, ahol kultuszképekből remekművekké és a művészet történetének alapanyagává változhattak át.²⁶³

A múzeum megszületése a modern művészet egyik legfontosabb konstitutív mozzanata, és központi jelentőségű az érdeknélküli – immanens és kontextus-függő –

²⁵⁸ Lásd ehhez: Eilean Hooper-Greenhill: *MUSEUMS AND THE SHAPING OF KNOWLEDGE*. Routledge, London, 1992; és György Péter: *AZ ELTÖRÖLT HELY – A MÚZEUM. A MÚZEUMOK ÁTVÁLTOZÁSA A HÁLÓZATI KULTÚRA KORÁBAN*. Magvető, Budapest, 2003, 29-59. A múzeum etimológiájához lásd: Paula Findlen: *THE MUSEUM – ITS CLASSICAL ETYMOLOGY AND RENAISSANCE GENEALOGY*. In: *Museum Studies – An Anthology of Contexts*. Szerk. Bettina Messias Carbonell. Blackwell, Oxford, 2004, 23-50.

²⁵⁹ Radnóti: *JÖJJ ÉS LÁSS!*, 211-241.

²⁶⁰ Radnóti: *JÖJJ ÉS LÁSS!*, 208-209.

²⁶¹ Paul Oskar Kristeller: *THE MODERN SYSTEM OF THE ARTS: A STUDY IN THE HISTORY OF AESTHETICS* 1-2. *Journal of the History of Ideas* 12 (1951): 496-527, és 13 (1952): 17-46. A három „vizuális” művészeti ág (festészet, szobrászat, építészet) egységesülése már a reneszánszban megtörténik. Kristeller: *THE MODERN SYSTEM OF THE ARTS* 1, 514. Ennek a művészetfogalomnak a nem-európai kultúrákba való átvitele összetett történeti folyamat, ami nem minden konfliktustól mentes. Ehhez lásd Mestyán Ádám tanulmányát: Mestyán Ádám: *A NEFERITI-PARADIGMA. HOLMI* 18 (2006): 1075-1087.

²⁶² Hans Belting: *THE INVISIBLE MASTERPIECE*. Ford. Helen Atkins. Reaktion, Chicago, 2001, 27-49.

²⁶³ Belting: *THE INVISIBLE MASTERPIECE*, 50-70.

működésének szempontjából is. Első körben a kontextus-függő érdeknélküliség intézményesülése az immanens érdeknélküliséget is erősítette: a képek mindenféle zavaró körülménytől eltávolítva a múzeum falain, a néző szemmagasságában és jó megvilágításban, kerültek kiállításra. Összességében a múzeum feladata lett az érdeknélküli szemlélődés szükséges feltételeinek megteremtése, a művel való találkozáshoz elengedhetetlen senki földjének létrehozása – és egyben előírta ezt az érdeknélküli magatartást is, hiszen a múzeumba belépő látogató elfogadta ennek a szemlélődésnek a játékszabályait. Azáltal, hogy a figyelem zavartalanul fókuszálódhatott a képekre, a képek immanens jegyei is jobban érvényesülhettek.²⁶⁴ A látványvilágként elgondolt valóságábrázoló-visszatükröző kép esetében ez azt jelentette, hogy a néző kevesebb erőfeszítés és előkészület mellett adhatta át magát a sajátjával párhuzamos világ illúziójának. Vagyis az a kép, amely eddig is a világból való kilépés lehetőségét kínálta fel szemlélője számára, mindezt már egy jól működő intézményrendszer támogatásával tehette meg.²⁶⁵ Összességében a kontextus-függő érdeknélküliség a múzeummal egyfajta intézményi érdeknélküliségben teljesedett ki. Ezt az intézményi érdeknélküliséget a múzeum konkrét épülete mellett a művészeti világ egyéb intézményei (a műkritika, a művészettfilozófia, a műkincspiac, valamint a galériák és biennálék kurátorhálózata) is érvényesítik.

A háromdimenziós látványvilágként meghatározott kép immanens hatásmechanizmusainak és az intézményesült érdeknélküliségnek ez az összhangja azonban nagyon rövid életű volt. Tekintettel arra, hogy ez az elválasztási folyamat egybevág a modern művészet rendkívül összetett történetével, nagyon általános megjegyzésekre van csak mód szorítkozni. A különböző korszakokból származó képeknek a múzeum egységesítő terében való megjelenítése kiélezte azt a problémát, hogy a valóságábrázoló kép bizonyos lehetőségei

²⁶⁴ Ebben a tekintetben a múzeum biztosította érdeknélküliség leginkább a műalkotással harmonizál, hiszen itt egyben immanens érdeknélküliséggel kapcsolódik össze. Így elgondolva a szépművészetek múzeuma nem pusztán egyik tagja a múzeumok nagy családjának, hanem emblematisztikus alakja. Donald Preziosi megfogalmazásában: „A múzeumi tárgyak eredetüktől függetlenül általában bámulatba ejtő jelenségek, és a „mű” tárgyak a múzeumban (vagy a múzeumon kívül, ha meggyőzően kimutatja valaki, hogy a modernségben a műalkotásoknak van bármiféle múzeumon kívüli létük) olyan jelenségek, amelyek még inkább bámulatba ejtenek.” Donald Preziosi: ART HISTORY AND MUSEOLOGY. In: *A Companion to Museum Studies*. Szerk. Sharon Macdonald. Blackwell, London, 2006, 50-54.

²⁶⁵ A múzeumnak mint az intézményesült érdeknélküliség terepének ez a koncepciója egyszerre próbálja meg hasznosítani többek között Pierre Bourdieu meglátásait, anélkül, hogy radikális konklúzióival egyetértene. Bourdieu teljes joggal hangsúlyozza, hogy a múzeum a képek szemlélésének, befogadásának előírja bizonyos magatartásformákat. Pierre Bourdieu: THE HISTORICAL GENESIS OF A PURE AESTHETIC. Ford. Charles Newman. In: Pierre Bourdieu: *The Field of Cultural Production – Essays on Art and Literature*. Columbia, New York, 1993, 256-257. Ugyanakkor véleményem szerint a szemlélődő viszony kialakulása a képekkel kapcsolatban nem modern találmány, hanem alapvető diszpozíció a képek felé, és a legkésőbb a XIII. század végétől a festészeti erőfeszítések egyértelmű célja. Vagyis az érdeknélküliség nem pusztán intézményi következmény, a képek immanens jegyei is hozzájárulnak.

és szerencsés egyensúlyi megoldásai kiaknázásra és felfedezésre kerültek már a reneszánsz során. A múzeumban mind a művészek, mind pedig a közönség számára „jelen” voltak ezek a művek, amelyek technikai megoldásai és témafeldolgozásai nem pusztán iránytűként, hanem bizonyos területeket lezáró határokként is szolgáltak. Ebből a szituációból két fő kitörési pont kínálkozott.

Az egyik kitörési pont tematikus volt. Bár a mitológiai és keresztény témák a XIX. századra kimerültek, ezen a problémán lehetséges volt új témák behozatalával segíteni. Ezek lehetnek aktuális politikai események, netán természeti katasztrófák: Géricault *Medúza tutajja* képe egyik legreprezentatívabb példája volt ezeknek.²⁶⁶ Részben az új téma keresése érhető tetten a realista festészet radikális odafordulásában a társadalom olyan rétegei felé is, amelyek addig ki voltak tiltva a magas festészet ábrázolásairól – ez a tendencia Courbet munkásságában csúcsosodott ki.²⁶⁷ Talán még az is megengedhető, hogy művészet korábbi történetét vagy korábbi remekműveket feldolgozó képek is tematikus problémafelvetést tükröznek, de itt a művészet önmagára reflektáló vonása jóval dominánsabb.²⁶⁸ Vagyis bár ezek a megoldások nem mindig választhatók el élesen akár a festészet technikai megújításától, akár a művészetet célzó önreflexiótól, mégis alapvetően a valóságot visszatükröző paradigma keretei között maradtak meg.

A másik kitörési pontot a háromdimenziós látványvilágként elgondolt kép felbomlása jelentette. Ez a folyamat azért központi jelentőségű, mert nem pusztán a valósághű ábrázolás stílusát, hanem magát az ábrázolás alapértelmezését változtatta meg, jobbra a tájkép és csendélet tematikus szempontból semlegesebb műfajára támaszkodva. Az átcsapási pontot történetileg csak esetlegesen lehet meghatározni, de számomra meggyőzőek Gottfried Boehm érvei arról, hogy Claude Monet impresszionista munkásságában a látványvilág visszaadására irányuló festői törekvés legfontosabb eszközévé a hangsúlyos de jelentéssel nem bíró ecsetnyom vált, amely a látványt a dolgoknál elemibb összetevőkre bontotta fel.²⁶⁹ A látvány ezen analízise Paul Cézanne munkásságában már nem az adott vizuális pillanat – impresszió – megragadására irányult, amelynek a jelentésnélküli ecsetnyomok pusztán eszközei lennének, hanem olyan képi architektonika felépítésére, ahol az ecsetnyomok megőrzik egyediségüket

²⁶⁶ Belting: THE INVISIBLE MASTERPIECE, 71-95.

²⁶⁷ Bár későbbi recepciójának ez a központi eleme, Courbet festői teljesítménye természetesen nem szűkíthető le erre az áttörésre. Michael Fried: COURBET'S REALISM. Chicago UP, Chicago, 1990.

²⁶⁸ A művészet önmagára vonatkozó reflexiója határos a művészet hamisításával – ami szintén egy lehetséges válasz a szituáció kihívására. Ennek a kérdésnek a központi jelentőségéhez lásd: Radnóti Sándor: HAMISÍTÁS. Magvető, Budapest, 1995, 269-276.

²⁶⁹ Gottfried Boehm: ABSZTRAKCIÓ ÉS REALITÁS. MŰVÉSZET ÉS MŰVÉSZETFILOZÓFIA VISZONYA A MODERNITÁS KORÁBAN. Ford. Laki János. *Athenaeum* 1/1 (1991): 110-112.

és önállóságukat, miközben beépülnek a kép felületébe (és adott esetben akár még a ház falát vagy a fény anyagtalanságát is felidézhetik).²⁷⁰

Összességében ez a fordulat teremti meg annak a lehetőséget, hogy a kép a valóságot visszatükröző háromdimenziós látványvilágból színek, vonalak és formák harmóniáján alapuló kétdimenziós felületre alakuljon át.²⁷¹ Bár a felület fontossága a háromdimenziós képi paradigmában sem veszett el, Giotto kifejezetten érzékeny volt arra, hogyan fogja össze a képtér és a képfelület motívumait, sőt ikonográfiai szereppel is felruházta ezeket, összességében állítható, hogy a XIII. század végétől a XIX. század végéig a festészetben a képfelületet domináló képtér volt meghatározó.²⁷² Éppen emiatt döntő mozzanat az, hogy Cézanne festészetében a képfelület logikája felülírta az ábrázolandó látványét. Ez a fordulat éltette lényegében a kubizmus, az absztrakció, és az absztrakt expresszionizmus kísérleteit, amelyek összességében a képnek mint a nézővel szemben álló festett felületnek a lehetőségeit térképezték fel.²⁷³ Váltakozó hangsúllyal itt is felbukkannak figuratív elemek a képeken, de a művek közös jellemzője az, hogy ezek nem egy látványvilág illúzióját hivatottak megteremteni, hanem a felületbe beépülő képi jelekként működnek. Ellentétben a valóságot visszatükröző paradigma kísérleteivel, a képfelületre koncentráló festészeti paradigma valódi kitörési pontot tudott kínálni a festészet számára, és a modern művészet meghatározó axiómájává vált.

A képfelülethez vezető fordulat döntő jelentőségű az érdeknélküli működését illetően is. Ez a festészeti folyamat összességében beteljesítette az esztétikai érdeknélküliség Kant által meghirdetett programját: a nem-ábrázoló kép még attól a világtól is függetlenné vált, amelyet korábban leképezni volt hivatott, vagyis a fogalmi megismerést eleve lehetetlenné tette. Bár sem Kant, sem a harmadik kritika francia recepciójából kinövő *l'art pour l'art* mozgalom nem beszélt nonfiguratív képről, a festett képfelület a csak a művészetért létező

²⁷⁰ Gottfried Boehm: PAUL CÉZANNE: MONTAGNE SAINTE-VICTOIRE – VÁLOGATOTT MŰVÉSZETI ÍRÁSOK. Ford. Csobó Péter, Egyed Andrea, Kelemen Pál, Kerekes Amália, Kukla Krisztián és Teller Katalin. Szerk. Bacsó Béla. Kijárat, Budapest, 2005, 34-43. A folt és ábrázolás problémájához lásd még Walter Benjamin 1917-es, életében publikálatlan maradt rövid írását. Walter Benjamin: A FESTÉSZETRŐL, AVAGY JEL ÉS FOLT. In: Walter Benjamin: „*Szírének hallgatása*” – *Válogatott írások*. Ford. Szabó Csaba. Osiris, Budapest, 2001, 88-92. Benjamin itt (1917-ben) még egyértelműen a folton (ecsetnyomon) túllépő látvány fontosságát hangsúlyozza.

²⁷¹ Jelzem, hogy a látványvilág és látványfelület egymást nem kizáró de egymást nem is fedő fogalmi némileg megkülönböztethetőek Gérard Genette-nek az irodalmat fikcióra és dikcióra bontó elméletének, ahol a fikció látványvilággal (irodalmi alkotás mint „kitalált” történet), a dikció pedig a látványfelülettel állna párban (a költészet mint a beszéd olyan formája, amely a hangok és a szavak esztétikai értékein keresztül elválik a hétköznapi nyelvhasználattól). Gérard Genette: FICTION AND DICTION. Ford. Catherine Porter. Cornell, Ithaca, 1993, 1-30.

²⁷² Giotto megoldásaihoz lásd: Max Imdahl: GIOTTO – ARÉNAFRESKÓK. Ford. Kerekes Amália. Kijárat, Budapest, 2003.

²⁷³ A képi idioma átalakulásnak történetéhez lásd: Werner Hofmann: A MODERN MŰVÉSZET ALAPJAI. BEVEZETÉS A MODERN MŰVÉSZET SZIMBOLIKUS FORMÁINAK VILÁGÁBA. Ford. Tandori Dezső. Corvina, Budapest, 1974.

művészet eszméjét teljesítette be.²⁷⁴ A nonfiguratív kép egyszerre lépett túl az akadémikus stílusellentéteken, és szabadította meg a képet az ábrázolásra nehezedő propagandisztikus-politikai nyomástól. Így az ábrázolásról leváló kép tisztán esztétikaivá és a tiszta esztétikai befogadás tárgyává válhatott.

A modernség esztétikai paradigmájának legrepresentatívabb képviselője Clement Greenberg volt. 1939-ben a *Partisan Review* oldalain megjelent *Avantgarde és giccs* című írásában szisztematikusan kiélezte az ellentétet a háromdimenziós és a valóságot szolgálisan visszatükröző giccsfestészet valamint az abszolútot kereső kétdimenziós művészet között.²⁷⁵ Az absztrakt művészetet megelőző korszakok figuratív művészetet még értékelhetőnek tartotta, mint az abszolút művészethez vezető szabadságharc egyes állomásait, ám a XX. századi ábrázoló képeket populáris giccsnek minősítette.²⁷⁶ Később maga is finomított ezen az állásponton, és a nonfiguratív festészetet mint az ábrázoló festészet kritikai – kanti – programját értelmezte.²⁷⁷ Ezekben az írásokban kirajzolódó álláspont szerint az absztrakt festészet nem pusztán egy következő szakasza a kép történetének, hanem olyan kritikai újraértékelése ennek a történetnek, ahol az igazi képalkotó művészet a látvánnyal szemben, mint a kép anyagának – médiumának – hangsúlyozása határozódik meg. Greenberg rámutatott arra is, hogy a képfelületre koncentráló művészet befogadása tanulási folyamatot, sőt kondicionálást feltételez, ezzel szemben a valóságot visszatükröző háromdimenziós kép olyasfajta vonzerővel és hatásmechanizmussal bír, amely a gyanútlan vagy nem eléggé eltökélt szemlélődőt könnyedén elcsábítja.²⁷⁸

Az érdeknélküliség szempontjából ez egyfajta kettős értelmezést eredményezett. Egyrészt a képfelület, azért mert képes volt elszakadni a képteret meghatározó látványtól, az érdeknélküli magasabb fokát képviselte, mint a látványt kiszolgáló kép. Ugyanakkor, mivel egyben meg is tagadja a látványt, ezért egyben a látvány nyújtotta érdeknélküliség kritikai átgondolásának tekinthető, vagyis összességében nem osztozik az érdeknélküliség „bűnében”. Ennek a paradox helyzetnek fontos momentuma az, hogy erre a fordulatra és annak esztétikai értelmezésére még a II. világháború előtt sor került. A képnek a látvánnyal szembeni kritikai programja, amely egyben különböző ideológiákkal szembeni kritikai programként is

²⁷⁴ Benjamin Constant 1804-ben naplójában a *l'art pour l'art* kifejezést mint az esztétikai érdeknélküliség szinonimáját használta. A *l'art pour l'art* korai történetéhez lásd: John Wilcox: THE BEGINNINGS OF L'ART POUR L'ART. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11 (1953): 360-377.

²⁷⁵ Clement Greenberg: AVANTGARDE ÉS GICCS. Ford. Józsa Péter. In: *Művészetszociológia*, szerk. Józsa Péter. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1978, 94-95.

²⁷⁶ Greenberg: AVANTGARDE ÉS GICCS, 100.

²⁷⁷ Clement Greenberg: MODERNIST PAINTING. In: *Art in Theory 1900-2000. An anthology of changing ideas*. Szerk. Charles Harrison és Paul Wood. Blackwell, Oxford, 2003, 773-779.

²⁷⁸ Greenberg: AVANTGARDE ÉS GICCS, 101.

működött, a háborút követően nyerte el valódi politikai súlyát. A mindennapi érdekek hálójából kilépő és csak az esztétikaira koncentrálni kép egyben a katasztrofális világi viszonyok kritikájaként értelmeződött. A háború és a tudatos népirtás embertelenségének jelképévé váló auschwitzi haláltábor tükrében a világ látványának ábrázolását megtagadó festészet egyben az embertelenségre nemet mondó kritikai-etikai tetté minősült át.²⁷⁹ A modern művészetnek ez a mind a mai napig megkérdőjelezhetetlen erővel ható etikai színeváltozását Theodor W. Adorno összegezte életében kiadatlan maradt *Esztétikai elméletében*.

Hogy a műalkotások, Kant csodálatos megfogalmazását követve, „cél nélküliek”, hogy elválnak az empirikus valóságtól, és semmiféle olyan célt nem szolgálnak, amely az önfenntartás vagy az élet számára hasznosná tenné őket, ez eleve kizárja, hogy a művészet céljának saját jelentését nevezzük, függetlenül a jelentés és az immanens teleológia összefüggéseitől. Ugyanakkor a műalkotások egyre nehezebben válnak jelentés-összefüggésekké. Végső soron erre magának a jelentés fogalmának elutasításával válaszolnak. Ahogy a szubjektum emancipációja egyre inkább megszüntette bármiféle előzetesen lefektetett és jelentéseket generáló rend eszméjét, úgy vált egyre gyanúsabbá a jelentésnek, mint az elhalványuló teológia menedékének fogalma. A történeti tapasztalat tükrében már Auschwitzot megelőzően is felváltott hazugság volt a létezésnek bármiféle pozitív jelentést tulajdonítani. Ennek következményei alapvető hatással vannak az esztétikai formára. Amikor a műalkotások számára semmiféle rajtuk külsőleges sem adódik, amelybe ideológiáktól mentesen kapaszkodhatnak, akkor azt, amit elvesztettek, semmiféle szubjektív tett nem hozhatja vissza. [...] Ezáltal a műalkotások fáradhatatlanul szabadulnak azoktól az összefüggésektől, amelyeken a jelentés alapul, teljesen ezen vonatkozások és a jelentés ellen fordulnak. A művészi zsenialitás nem tudatos munkája a mű megragadható és tartós jelentésén egyben túllép ezen a jelentésen. Az utóbbi évtizedek élenjáró művei felismerték, tematizálták, és beépítették a műalkotás struktúrájába ezt a jelenséget. Könnyű a neodadaizmust politikai hozadék hiányában elítélni és visszaautasítani mint jelentés-nélkülit és céltalant, a szó minden értelmében. Ugyanakkor ez egyben megfélekedni arról, hogy termékei szépitgetések nélkül tárják elénk annak a jelentésnek sorsát, ami velük, mint műalkotásokkal már semmiféle kapcsolatban sincs. [...] Mindazonáltal a műalkotásoknak saját jelentésüktől történő emancipációja esztétikailag jelentéssé válik, amikor ez az emancipáció beépül az esztétikai alapanyagba, pontosan azért, mert az esztétikai jelentés nem egyezik közvetlenül a teológiával. Azok a műalkotások tehát, amelyek levetkeznek a jelentéssel való minden hasonlóságot, még nem vesztik el a nyelvvél való hasonlóságukat. Jelentés-nélküliségüket ugyanazzal az eltökéltséggel mondják ki, amellyel a hagyományos műalkotások pozitív jelentésüket kimondják. Ma ez a művészet lehetősége: a jelentés következetes tagadásával azoknak az alaptételeknek szolgálati igazságot, amelyek valaha a műalkotások jelentését megalapították. A forma legmagasabb fokán álló művek tehát, amelyek jelentés nélküliek vagy jelentésidegenek, többek pusztán jelentésnélkülieknél, mert tartalmuk a jelentés tagadása árán érik el. A jelentést szigorúan tagadó műalkotások ezen szigorúságnak köszönhetően ugyanabból a sűrűségből és egységből részesülnek, amely valaha a jelentés jelenvalóságának feltétele volt. A műalkotások jelentés-összefüggésekké válnak, még akaratuk ellenére is, annyiban, amennyiben a jelentést tagadják.²⁸⁰

²⁷⁹ Jacques Rancière meggyőzően mutatott rá, hogy az ábrázolásnak ez a modern tilalom szakítást jelentett minden olyan szabályozással, amely az ábrázolásnak a tartalmát vagy módját kívánta meghatározni, vagyis azt megmondani, mi mutatható meg, és azt hogyan kell megmutatni. Az ábrázolás tagadása abból a pozícióból fakad, amely már magát az ábrázolást az ábrázolandó meghamisításának tekinti. Éppen ezért nincs leszámazási vagy szoros rokonsági viszony az ábrázoló művészetek morális értékelés és a nem-ábrázolás radális etikai követelménye között. Jacques Rancière: MALAISE DANS L'ESTHÉTIQUE. Galilée, Párizs, 2004, 159-170. Ennek legfőbb oka pontosan az, véleményem szerint, hogy az ábrázolás témáját mindenképpen az érdeknélküli szemlélődésnek kínálja fel, még akkor is, ha tanúságot tesz róla.

²⁸⁰ Theodor W. Adorno: AESTHETIC THEORY. Szerk. Gretel Adorno és Rolf Tiedemann. Ford. Robert Hullot-Kentor. University of Minnesota, Minneapolis, 1997, 152-154.

Ebből a hosszan idézett és gazdag szakaszból két gondolatot emelek ki.²⁸¹ Egyrészt Adorno a jelentés kihalását a művészetből a létezéshez kapcsolható bármiféle pozitív érték lehetetlenségével magyarázza. A művek nem azért nem tükrözik vissza a világnak valamiféle értelmét, mert ez degradálna nekik, hanem azért, mert nincs mit visszatükrözniük: így volt ez már Auschwitz előtt is, de a haláltáborok felfedezését követően eltagadhatatlanná vált. Másrészt ebben a situációban, ahol bármiféle pozitív üzenet megfogalmazása „felvállalt hazugság” lenne, a jelentés tagadása, a jelentés ellen fordulás olyan művészi tevékenységként értelmeződik, amely adekvát módon korrelál a világ aktuális állapotával és tapasztalatával. Így elgondolva hasonlatosak a művészet korábbi formáihoz: míg ott a pozitívan megfogalmazható jelentés megfogalmazódott, addig itt a jelentésnélküliség nyeri el formáját a jelentés tagadásában. Ebben az értelemben a modern művészet története nem pusztán az ábrázolás módjainak immanens átalakulása volt, hanem olyan folyamat, amely érzékenyen és kritikailag lekövette a XX. század történetét.

A modern művészetnek ez az értékelése természetesen meghatározó az érdeknélküli működése szempontjából is. Ha a lemondás az ábrázolásról etikai tett, akkor összességében a kritikaiként elgondolt modern művészet egyben olyan művészet is, amely az érdeknélküliségen keresztül magától az érdeknélküliségtől is sikeresen megszabadult. Bár Adornonak kétség kívül igaza van abban, hogy ennek a lemondásnak vannak etikai dimenziói, az a kérdés megmarad, hogy ezek az etikai dimenziók még az érdeknélküli mechanizmusain belül vagy azokon túl fogalmazhatóak-e meg (vagyis a művészet történetéhez viszonyítva relatív vagy abszolút értékkel rendelkeznek). Úgy vélem, az érdeknélküli immanens és intézményi aspektusainak mérlegelése egyaránt a relatív érvényesség felé mutat.

A látvány visszaszorulása hatott az érdeknélküli immanens hatásmechanizmusára. A kép története a XIX. század végéig rekonstruálható úgy, mint a tökéletesebbé váló látványon keresztül az immanens képi érdeknélküliség erősítése. A képfelület előtérbe helyezése és a nonfiguratív fordulat látszólag ellene hat ennek a törekvésnek: Greenberg is kiemelte, hogy a pallérozatlan elme számára a háromdimenziós képtér jobban működik mint a kétdimenziós képfelület – megfordítva ez az állítás azt is implicálja, hogy a kép mint látvány sikeresebben ragadja meg a tekintetet mint a kép mint felület. Vagyis a nonfiguratív fordulatban a kép mintegy lemondott arról az érdeknélküli hatásmechanizmusról, amely több évszázados sikertörténetét biztosította. Ugyanakkor, bár a képfelület művészetként való befogadása valóban feltételezi magának a művészetnek a történetét, ez nem jelenti azt, hogy maga ez a

²⁸¹ Adorno esztétikai elméletének egy lehetséges olvasatához lásd: J. M. Bernstein: THE FATE OF ART – AESTHETIC ALIENATION FROM KANT TO DERRIDA AND ADORNO. Polity, Cambridge, 1992, 188-274.

felület szükségképpen érdektelen lenne vagy csak tagadóan viszonyulna a képtér nyújtotta látványhoz. A magukat elsősorban képfelületként meghatározó képek is széles repertoárral rendelkeznek a néző tekintetének kielégítésére: a harmonizáló vagy disszonáns színek, a különböző vonalritmusok, a festék vastagsága, simasága vagy rücskössége csak pár azon eszközök közül, amellyel a kép nézőjét saját maga előtt tartja, amellyel mintegy táplálja a szemet.²⁸² Ebben a tekintetben esztétikai Suger apát viszonya a fényhez és a drágakövekhez. A képfelület bár más megoldásokkal de összességében még látványként, a festészet médiumának megmutatásként funkcionál. Vagyis ennek a festészetnek is megvan az ő immanens érdeknélküli hatásmechanizmusa, amellyel szemlélődő viszonyulást képes kikényszeríteni hasonlóan a háromdimenziós látványvilágként felfogott képhez.

Továbbá az intézményi érdeknélküliséget illetően fontos látnunk azt, hogy a látványvilágot a képfelület olyan pillanatban váltotta fel, amikor ez már kevés kockázattal járt. A két immanens érdeknélküliség összeütközésére a múzeum intézményesült terében került sor, vagyis a múzeum biztosította érdeknélküli kontextuson belül. Ez nem jelenti azt, hogy az érdeknélküliség két képi paradigmája közötti váltás ne lenne fontos, de azt jelzi, hogy az érdeknélküliség intézményi mechanizmusa alapvetően meghatározta az immanens képi mechanizmusok működését. A múzeum tere mellett a képfelületté váló kép támaszkodhatott az újkori festészet egy másik fontos vívmányára is: a keretre. Hogy a kép valójában bekeretezett felület, csak a XV-XVII. században véglegesült, de attól kezdve a kép egyik legalapvetőbb jellemzőjévé vált: a kép be van keretezve, és fordítva, aminek kerete van, az kép.²⁸³ A nonfiguratív képfelületek számára duplán biztosított volt az érdeknélküli intézményi hatásmechanizmusa, hiszen bekeretezve és a múzeumban kerültek kiállításra, vagyis egyértelműen szemlélődésre felkínált tárgyként értelmeződtek.

A múzeumnak mint az intézményi érdeknélküliség megdönthetetlen terének ez a szerepe legkövetkezetesebben Marcel Duchamp munkásságában érhető tetten.²⁸⁴ Amikor 1917-ben Duchamp R. Mutt szignóval egy piszoárt küldött be a *Society of Independent Artists* első tárlatára, és amikor az elutasítás után *The Blind Man* hasábjain vitát nyitott erről az

²⁸² Gadamer egyszerre volt érzékeny az ábrázoló és nem-ábrázoló festészet közötti szakadásra, ugyanakkor mélyebb közösségükre is rámutatott. Különösen döntő az a meglátása, hogy mindegyik egyfajta a reflexiós teljesítményt kíván meg a befogadás során. Gadamer: A SZÉP AKTUALITÁSA, 16-19 és 41-49.

²⁸³ A keret és a keretezett kép problémájához lásd: Stoichita, L'INSTAURATION DU TABLEAU: MÉTAPEINTURE À L'AUBE DES TEMPS MODERNES, 7-9. A keret történetéhez lásd: Paul Mitchell és Lynn Roberts: FRAME. In: *The Dictionary of Art 11*, szerk. Jane Turner. Grove, New York, 1996, 372-496.

²⁸⁴ Duchamp munkásságához kiváló és naprakész bevezetőt nyújt magyarul: Házas Nikolett: A DOBOZBA ZÁRT GONDOLAT – MARCEL DUCHAMP. L'Harmattan, Budapest, 2009.

ügyről, részben a múzeum újrakontextualizáló erejére mutatott rá.²⁸⁵ Mindamелlеtt, hogy a *ready-made* (talált tárgy) több ponton is támadta a műalkotás klasszikus koncepcióját, maga a folyamat – a hétköznapi tárgynak műalkotássá történő átváltozása – a múzeum működési mechanizmusaira támaszkodott. A múzeum terében kiállított dolog részesült az érdeknélküliségnek abból az aurájából, amelyet az intézmény biztosított: hasonlóan az oltárképekhez, amelyek már nem a liturgiai-kultikus kontextus részei, a mindennapi dolog is leválik azokról a sokszor profán érdekösszefüggésekről, amelyeknek a mindennapi életben része volt. A talált tárgy az érdeknélküli összetett problémájának arra az aspektusára mutatott rá, hogy a dolgok immanens jellemzőiktől függetlenül is az érdeknélküli szemlélődés tárgyaivá válhatnak akkor, ha ezt számukra az adott intézményrendszer biztosítja. Ez az érdeknélküli mechanizmus megmarad akkor is, ha a különböző gesztusok vagy tárgyak igazából ezt belülről lerombolni szeretnék: mindaddig, amíg a mű a múzeum terében vagy a művészet intézményrendszerében kerül bemutatásra, addig ennek az érdeknélküli szabályrendszerének engedelmeskedik. Jürgen Habermas 1980. szeptember 11-én az Adorno-díj átvételekor ezt kicsit erőteljesebben a következőképpen fogalmazta meg:

Mindazok a kísérletek, amelyek művészet és élet, fikció és gyakorlat, látszat és valóság között ki akarják egyenlíteni az esési magasságot; amelyek meg akarják szüntetni a különbséget műtermék és használati tárgy, a termelt dolog és a készen talált dolog, alakítás és spontán mozdulat között, azok a próbálkozások, melyek mindent művészetnek és mindenkit művészhöz nyilvánítanak, minden mérőet kivonnának a forgalomból, s az esztétikai ítélest szubjektív élmények közzétételéhez tennék hasonlóvá – ezek az – azóta már jól kiemelt – vállalkozások olyan nonszensz experimentumnak tekinthető ma már, melyek a művészet struktúráit akarták megsebezni, de akaratuk ellenére csak annál élesebben megvilágították e struktúrákat: a látszat közegét, a mű transzcendenciáját, a művészi produkció koncentrált és tervszerű jellegét, valamint az izlésítélet kognitív státusát.²⁸⁶

Így összességében a modern kép sem került kívül a művészet érdeknélküli terén. Egyrészt azért nem, mert bár a képtér tagadásával és a képfelület hangsúlyozásával szakított a valóságot visszatükröző ábrázolási hagyománnyal, maga ez a bekeretezett képfelület még mindig látvány, a festészet médiumának esztétikai megmutatása és egyben az érdeknélküli szemlélődés lehetséges tárgya maradt. Másrészt, még azokban az esetekben is, amikor a kép teljesen feladta vagy megtagadta saját kép mivoltát és eldologiasodott, akkor is dologként a múzeum terében még mindig az érdeknélküli szemlélődés tárgya maradt. Ezt Duchamp már jelezte, és az 1960-as évektől Andy Warhol neodadaista műveiben újra egyértelművé vált.²⁸⁷

²⁸⁵ Belting: THE INVISIBLE MASTERPIECE, 282-284.

²⁸⁶ Jürgen Habermas: EGY BEFEJEZETLEN PROJEKTUM – A MODERN KOR. Ford. Nyizsnyánszky Ferenc. In: Bujalos István (összeáll.): *A posztmodern állapot – Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty*. Ford. Angyalosi Gergely és mások. Századvég-Gond, Budapest, 1993, 169.

²⁸⁷ Warhol művészettörténeti jelentőségéről lásd: György Péter: PÉNZ A FALON – ANDY WARHOL, AZ UDVARI FESTŐ. In: György Péter: *Az elsüllyedt sziget*. Képzőművészeti, Budapest, 193-206.

A művészetelméleti gondolkodás számára ebből legalább két fontos következtetés adódott. Az egyik, negatív és talán kezdetben dominánsabb, a modern esztétikai paradigma feladása volt. A Greenbergnek kijáró tiszteletadás mellett megerősödött az a vélemény, hogy hasonlóan a háromdimenziós ábrázolásokhoz, a kétdimenziós mű sem a jelenti a képalkotás „lényegét” vagy végső pillanatát, pusztán egy lehetséges vizuális idioma a többi között. Ez a felismerés egyben a tiszta esztétikai szféra és a tiszta esztétikai tapasztalat összeomlását is jelentette. 1983-ban Hal Foster szerkesztésében jelent meg az „anti-esztétikai” vagy „esztétikai-ellenes” (*the anti-aesthetic*) címet viselő tanulmánykötet, amelyben Habermas már idézett beszédének angol változata volt a nyitószöveg. Foster a bevezetésben rámutatott, hogy a kötetben szereplő tanulmányok közös vonatkoztatási pontja az esztétikai paradigmától és annak etikai igényeitől történő elszakadás:

Az „anti-esztétikai” egyben arra is vonatkozik, hogy maga az esztétikai fogalma és eszmerendszere, vagyis, hogy az esztétikai tapasztalat elkülönülve, „cél” nélkül létezik valahol, túl a történelmen, vagy, hogy a művészet itt és most hathat arra a világra, ami valaha (inter)szubjektív, konkrét és egyetemes, azaz szimbolikus egész volt; nos, ez a gondolat is megkérdőjeleződik. Hasonlóan a „posztmodernhez”, az „anti-esztétikai” is a jelenlét szemben elfoglalt kulturális pozíciót jelöli: érvényesek-e még az esztétikai kínálta kategóriák? [...] Az esztétikai kalandja a modernitás egyik nagy elbeszélése: kezdve autonóm korszakán, a *l'art pour l'art*-on keresztül, egészen a szükségszerűen negatív kategória státusáig, ahol az adott világgal szembeni kritikaként határozódik meg. Ennek az utolsó mozzanatnak, amelyet Adorno írásai gyönyörűen tárnak elénk, és ahol az esztétikai fogalma egyben felforgató, és az amúgy instrumentális világ kritikai felszakadása, nehéz búcsút inteni. Ugyanakkor szembe kell néznünk azzal, hogy ez az esztétikai tér összeomlott – vagy, inkább, hogy kritikai tartalékai látszólagosak (és így instrumentálisak). Ebben az esetben Adorno stratégiája, a „negatív elköteleződés”, talán felülvizsgálandó és meghaladandó, és az interférenca új, Gramscival összefüggésbe hozható stratégiája válhat szükségessé. Ez lenne, végeredményben, a könyvet alkotó írások mozgatórugója.²⁸⁸

Az esztétikai paradigmájáról történő leválás ugyanakkor felvetette a „hogyan tovább” kérdését: ha képfelület megszűnt uralkodó képi logika lenni, akkor milyen immanens jegyek alapján tud festészet és a képalkotás szerveződni? Ellentétben XIX. század végi szituációval, amikor a képfelület a képteret egyben a festészeti technika belső immanens fejlődéseként váltotta fel, vagyis létezett alternatíva a látványvilágként elgondolt kép lecserélésre, a XX. század végén ilyen alternatíva nem kínálkozott. Vagyis az esztétikai paradigma immanens jegyeitől történő elszakadás nem járt együtt új immanens formanyelv kialakulásával. Ezzel párhuzamosan nem volt lehetséges a látványvilágként működő kép koncepciójához való visszatérés sem, hiszen egyrészt a képfelületet előtérbe helyező modern paradigma intézményi tartalékai ennek a reakciónak vagy restaurációnak a megakadályozására elegendőek voltak a művészet szféráján belül, másrészt ekkora már a látványvilágok előállítására szakosodott mechanikus médiumok – a fotó és a film – ipari mennyiségben és sokkal hatásosabban voltak

²⁸⁸ Hal Foster: INTRODUCTION. In: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Szerk. Hal Foster. Bay Press, Seattle, 1983, xv-xvi.

képesek ezeket előállítani, és így a hagyományos képpalkotó művészeti eljárások erősen másodlagos szerephez kényszerültek (volna).²⁸⁹ Az esztétikai paradigmának ez a feladása végeredményben plurális kontextushoz vezetett el, amelyben együtt él mind a klasszikus művészet, mind a magát vele szemben meghatározó avantgárd, mind pedig a tőle ellépő populáris kultúra.²⁹⁰ Talán még az is megengedhető, hogy ebben a hármas térben a klasszikus művészet hatásmechanizmusa és a hozzá kapcsolódó modern vízió annak függetlenségéről egyfajta iránymutatóként is szolgál: a populáris művészet a hatásmechanizmust, az avantgárd pedig a víziót tekinti referenciának.

A magasművészet szempontjából a másik, kevésbé negatív következmény a múzeum, vagyis az intézményesült érdeknélküliség szerepének további újragondolása volt. A kép immanens jegyeinek megkérdőjelezése egyben az immanens képdefiníció felbomlásához is elvezetett. Mindamellett, hogy ez jelentős elbizonytalanodással járt a kép fogalmát illetően, ugyanakkor megnyitotta a kép médiumával, valamit látszat és visszatükrözés technikával történő további kísérletezés lehetőségét. Bár a kép mind a látványvilágra, mind pedig a képfelületre mint kizárólagos paradigmára nem mondott, a múzeum valós és a művészet diskurzusában létező terében továbbra is szemlélődésre kitett dologként értelmeződött.²⁹¹ Tekintettel arra, hogy a múzeum biztosította az érdeknélküli szemlélődés intézményi kereteit, a kép játékosan és szabadon reflektálhatott saját médiumára és a környező világra. Az érdeknélküli zárójelében megszülető szabadság egyaránt megengedte hibrid és új médiumok bevezetését, melyek folyamatosan új látványt és új vizuális tapasztalatot biztosítottak a néző számára.²⁹² Ezzel párhuzamosan – és nem ellentétesen! – ez az érdeknélküli tér üdvözölte az aktuális társadalmi és politikai kérdésekkel foglalkozó alkotásokat, és az ezekhez elengedetlen valóságábrázoló-visszatükröző paradigma újjáéledését; bár a képnek mint egy párhuzamos

²⁸⁹ A szituációnak ezt a kettősségét – a modern örökség megtagadhatatlansága és a látványvilág tömegkulturalis kisajátítása – Lyotard foglalta össze rövid írásában (levelében), amely eredetileg Habermas beszédére reagált. Lyotard: AN ANSWER TO THE QUESTION, WHAT IS THE POSTMODERN? 4-8.

²⁹⁰ A kortárs esztétikai tér hármas szerkezetének leírásához lásd: Almási Miklós: ANTI-ESZTÉTIKA – SÉTÁK A MŰVÉSZETFILOZÓFIÁK LABIRINTUSÁBAN. T-Twins és Lukács Archivum, Budapest, 1992, 14-27. Almási beavallottan Fosterrel koppintotta könyve címében az „anti-esztétika” kifejezést, ugyanakkor a populáris kultúrára is figyelő rendszerezési kísérlete véleményem szerint messze sikeresebb volt, mint az avantgárd és az esztétikai paradigma ellentétét kiélező amerikai tanulmánykötet.

²⁹¹ Ezt a folyamatot, az immanens jegyek elbizonytalanodását és egyfajta „anything goes” kialakulását természetesen lehet negatívan értékelni. A piaci meghatározottsága ezeknek a folyamatoknak, sőt a piaci érdekek kiszolgálása erősíti ezt az értelmezést. Lásd: Jean Baudrillard: TRANSAESTHETICS. In: Jean Baudrillard: *The Transparency of Evil – Essays on Extreme Phenomena*. Ford. James Benedict. Verso, London, 1993, 14-20.

²⁹² Szabad legyen ezt a szituációt a szobrászat területéről vett példával megvilágítanom. A különböző szobrászati médiumoknak felbomlását és többek között az építészettel való kereszteződését 1979-ben Rosalind Krauss behatóan elemezte. Rosalind Krauss: SCULPTURE IN THE EXPANDED FIELD. *October* 8 (1979): 30-44. Ez a tanulmány bekerült 1983-ban a már idézett, Foster szerkesztette *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* kötetbe, és a modern művészetre nem mondó posztmodern kísérletek egyik legfőbb hivatkozási pontjává vált.

világra nyíló ablaknak a koncepciója továbbra is kerülendő volt, így ezek a művek a visszatükröző viszonyt általában összekapcsolták a médium és technika kérdéseit célzó reflexióval.²⁹³ A videó-installációk elterjedése és az azt követő digitális átállás a képpé váló film és a filmmé váló kép párhuzamos jelenségéhez is elvezetett. A képfogalom kitágulása és az esszencialista nyugat-európai képfelfogás kritikája azt eredményezte, hogy az „európai/nem-európai” és a „műalkotás/használati tárgy” fogalompárai közötti szigorú korreláció megkérdőjeleződött, és maga a művészetek múzeuma is felnyílt a nem-európai (mű)alkotások esztétikai és kontextus-függő befogadására.²⁹⁴ A múzeum érdeknélküli kísérleti terében lehetségesnek tűnik a vallás és művészet közötti viszony újragondolása is, ahol a múzeum nem pusztán letűnt korok kultuszképeinek raktáraként, hanem a vallási tapasztalatra reflektáló művek bemutatási helyeként működik.²⁹⁵ Ezek a nagyon különböző tendenciák egyaránt afelé mutatnak, hogy a kép immanens jegyeinek elbizonytalanodása és egyfajta eklektikája ellenére az intézményi érdeknélküliség keretei elég szilárdak ahhoz, hogy az érdeknélküli hatásmechanizmusát fenntartsák.

Összegzés

Az érdeknélküliség működésének és fogalmának ez a rövid elemzése a következő töréspontokat azonosította a nyugati képtörténetben. A középkorban a kép két szempontból is beágyazott volt a korszakot meghatározó vallási kontextusba: része volt a liturgiának és a keresztény vallás tanítását közvetítette. A kettős beágyazottság története különbözőképpen alakult. Egyrészt a liturgikus meghatározottság vesztett fontosságából, és a kép levált a vallási-kultikus funkciókról (ennek okai részben a protestantizmusban, részben magában a kép átalakulásában keresendők). Másrészt a kép fokozatosan háromdimenziós látványvilággá alakult át, amelynek fő célja a néző lenyűgözése és az érdeknélküli szemlélődő viszony kialakítása volt. A látványnak ez a hatásmechanizmusa határozta meg a festészetet egészen a XIX. század végéig. Az érdeknélküliség filozófiai megfogalmazására ebben a művészeti közegben került sor a XVIII. század végén, amikor is az érdeknélküli szemlélet az esztétikai viszony megkerülhetetlen mozzanatává vált. Ez az érdeknélküli viszony nem pusztán a látványvilágként működő kép immanens jegyeire támaszkodott, hanem egyben intézményesült a múzeum közegében. Amikor a XIX. század végén a festészet szembeszállt a

²⁹³ A valóságábrázolás visszatérésének elemzéséhez lásd: Hal Foster: *THE RETURN OF THE REAL – THE AVANT-GARDE AT THE END OF THE CENTURY*. MIT, Cambridge, 1996.

²⁹⁴ Ennek a folyamatnak történeti és művészettfilozófiai elemzéséhez lásd: György Péter: *BETWEEN AND AFTER ESSENTIALISM AND INSTITUTIONALISM*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57 (1999): 421-437.

²⁹⁵ Vallás és kortárs művészet viszonyának újragondolásához lásd: Varga Mátyás: *NYITOTT RÍTUSOK – KORTÁRSUNK-E A MŰVÉSZET?* Vigília, Budapest, 2008, 55-67.

képnek mint háromdimenziós látványvilágnak a definíciójával, akkor pusztán a képtér érdeknélküli mechanizmusát törte meg, hiszen a képfelület immanens és a múzeum intézményesült érdeknélkülisége továbbra is megmaradt, még akkor is, ha a képfelületnek a képtérrel (és látvánnyal) szembeni ellenállását lehetséges volt bizonyos esetekben kritikaitikai tettként értelmezni. A XX. század végén az esztétikai paradigma végével a képfelület dominanciája is megrendült. A kép immanens jegyeinek elbizonytalanodásával párhuzamosan a múzeum mint az érdeknélküliség intézményesült tere továbbra is funkcionál. Ebben az érdeknélküli térben jelennek meg egyrészt a kortárs művészetnek a felületet és a látványt, a médiumra vonatkozó reflexiót és a társadalmi valóság szegmenseinek visszatükrözését elegyítő kísérletei, valamint a letűnt korokból ránk maradt művek. Így a múzeum biztosította érdeknélküliség terén belül a szemlélődőt nagyon különböző impulzusok érik a képek részéről, attól függően, hogy az egyes alkotások milyen immanens mechanizmusok segítségével fokozzák (vagy éppen kérdőjelezik meg) ezt a viszonyt.

Az érdeknélkülinek ez a koncepciója következőképpen foglalható össze. Az érdeknélküli viszonyt a figyelem egyik fajtája, amikor is a kép szemlélésén keresztül és mindennapi élet összefüggéseit elhagyva a tekintet elmerül tárgyában.²⁹⁶ Ez a figyelem érdeknélküli abban az értelemben, hogy a szemlélést nem vezérli sem a megismerés, sem pedig a praktikus használat.²⁹⁷ Ez természetesen nem zárja ki azt, hogy a kép szemlélése során bennem különböző érdekek és vágyak szülessenek meg – az érdeknélküliség nem az érdektelenséghez vagy netán a nirvánához vezet el.²⁹⁸ Ebben a tekintetben az itt vázolt

²⁹⁶ Ennyiben különbözik az figyelem egyéb formáitól. Dickie ezt a lehetőséget tagadja: George Dickie: THE MYTH OF THE AESTHETIC ATTITUDE. *American Philosophical Quarterly* 1 (1964): 64-65. Az érdeknélküli szemlélődésnek ez az értelmezése sokban hasonlít ahhoz, amit Gérard Genette „esztétikai figyelemnek” nevez. Gérard Genette: THE AESTHETIC RELATION. Ford. G. M. Goshgarian. Cornell, Ithaca, 1999, 6-55.

²⁹⁷ Noël Carrol szerint ez az érdeknélküli szemlélet abban az esetben sérül, ha valaki (a példában: evolúció-kutató pszichológus) elfogadja az érdeknélküli viszony játékszabályait, és minden hétköznapi érdeket hátrahagyva elmerül a műben, de mégis tisztában van azzal, hogy ennek az esztétikai-érdeknélküli viselkedésnek számára talán nem mérhető de az emberiség számára tagadhatatlan evolúciós haszna van. Carrol szerint ezt a fajta befogadást nem lehet elválasztani a „tisztán” érdeknélküli befogadástól, hiszen a kiinduló premissza éppen az, hogy az evolúció-kutatónak érdeknélkülien kell viszonyulnia a kérdéses műalkotáshoz. Noël Carrol: AESTHETIC EXPERIENCE: A QUESTION OF CONTENT. In: *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Szerk. Matthew Kieran. Blackwell, Oxford, 2006, 81-88. Gary Iseminger szerint itt Carrol mesterségesen elválasztja egymástól a befogadást magát (amely mindkét esetben érdeknélküli) és az elme teljes „állapotát” (amely az evolúció-kutató esetében nem naiv, hanem értékvezérelt). Iseminger szerint ez nem tartható, vagyis az elme értékvezérelt állapota evolúció-kutató esetében „szennyezi” az érdeknélküli befogadást, tehát nem azonos a naiv érdeknélküliséggel. Gary Iseminger: THE AESTHETIC STATE OF MIND. In: *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Szerk. Matthew Kieran. Blackwell, Oxford, 2006, 102-104.

²⁹⁸ Az érdeknélküli (vagy esztétikai attitűd) kérdésnek sokáig meghatározó pontja volt az, hogy amikor Pán Péter történetében a haldokló Csingiling mellett Péter felszólítja a gyerekeket, tapsoljanak, ha hisznek a tündérekben, akkor ez a mű befogadásához szükséges esztétikai (érdeknélküli?) távolság megtörését jelenti-e. Ha a gyerek tapsol, ez azt jelenti-e, hogy nem kellőképpen érdeknélkülien követi a darabot, vagy éppen ellenkezőleg, arról van szó, hogy teljesen „benne van” a darabban? Ezen a ponton Dickie érvelését elfogadva szerintem is inkább az

koncepció figyelembe veszi a szemlélő diszpozícióját. Mint azt hangsúlyoztam, ez a fajta figyelem nem kizárólagosan a műalkotások sajátja, ugyanakkor a műalkotások műalkotásként való befogadásának szükséges előfeltétele. Bár az érdeknélküli figyelemnek minden tárgyaül szolgálhat, a képek (és talán a műalkotások) struktúrái, akár a világnak a látványban történő átírásán, akár a kép médiumának megmutatásán keresztül elősegíthetik, sőt kiválthatják ennek a viszonynak a kialakulását, vagyis a figyelmet a mindennapi érdekösszefüggésekről önmagukra irányítják.²⁹⁹ Ebben a tekintetben az itt vázolt koncepció tartalomvezérelt, vagyis jelentőséget tulajdonít a képek immanens jegyeinek is.³⁰⁰ Ez azzal a kitételrel érvényes, hogy a XVIII. századtól kezdve a múzeumnak köszönhetően az érdeknélküli viszony széles körű működését egyben intézményi keretek is biztosítják.³⁰¹ Ez az érdeknélküli figyelem nem jelenti azt, hogy feltétlenül egyben izlésítéletet is alkotnék a képről, vagyis hogy tetszik-e vagy sem, de mindenképpen szükséges előfeltétele az izlésítéletnek.³⁰² Ebben a tekintetben az itt vázolt koncepció nincs kitéve azoknak a kritikáknak, amelyek az érdeknélküli szemléletet szükségszerűen az öröm érzéséhez vagy a tetszéshez kötnék.³⁰³

utóbbiról van szó, természetesen megengedve annak lehetőségét, hogy az introvertáltabb néző számára a felcsattanó taps zavaró lehet. Dickie: *THE MYTH OF THE AESTHETIC ATTITUDE*, 57.

²⁹⁹ Genette érve arról, hogy az esztétikai (esztétikus) tárgy kifejezés zavaró, mert az sugallja, hogy maga a dolog tartalmaz olyan vonásokat, amelyek kiváltják az esztétikai viszonyt, holott éppen az esztétikai figyelem teszi a dolgot esztétikai tárggyá, természetesen igaz. Genette: *THE AESTHETIC RELATION*, 8-11. Ugyanakkor, bár nem tudunk mindenkiére és permanensen érvényes dologi jegyeket meghatározni, amelyek szükségszerűen és mindig esztétikai viszonyhoz vezetnek (vagyis a szépnak nincs kánonja), mégis, bizonyos dolgok, bizonyos pillanatokban sikeresebben kötik meg tekintetünket mint mások.

³⁰⁰ A tartalomvezérelt érdeknélküliség fogalmához lásd: Carrol: *AESTHETIC EXPERIENCE: A QUESTION OF CONTENT*, 89-93. Carrol az immanens jellemzők közül a műalkotás formáját, kifejező vagy esztétikai jegyeit, az ezek közötti interakciót, valamint mindezek hatását a műalkotás közvetlen érzéki befogadására emeli ki – ez a definíció magában foglalhatja mind a látvány, mind pedig a képfelületet.

³⁰¹ Örömmel konstátálam, hogy az érdeknélküliségnek ez az intézményi gondolata felbukkan Isemingernél. Iseminger: *THE AESTHETIC STATE OF MIND*, 109-110. (A gondolatmenet bővebben kifejtésre került a szerző 2004-ben megjelent, *The Aesthetic Function of Art* monográfiájában, amelyhez eddig nem sikerült hozzájutnom.)

³⁰² Gérard Genette ebben az értelemben különböztette meg az „esztétikai figyelmet” és az „esztétikai ítéletet”. Esztétikai viszonynak azt tekintette, ahol a figyelem egyben ítélettel egészül ki. Genette: *THE AESTHETIC RELATION*, 8-9.

³⁰³ Carrol: *AESTHETIC EXPERIENCE: A QUESTION OF CONTENT*, 71-76. Carrol hosszan tűnődik azon, hogy a befogadás korrumpálódása, például egy nagyon rosszul előadott zenemű esetében, jelenti-e az érdeknélküli-esztétikai viszony sérülését, hiszen nem a műre koncentrálok, hanem bosszús vagyok amiatt, hogy az előadás gyengesége miatt nem tudok a műben elmerülni. Carrol szerint ezt a végigdühögött előadást is esztétikai tapasztalatnak (művészettel való foglalatosságnak) kell tekinteni, és mivel az érdeknélküli viszony itt nem valósul meg, ezért az érdeknélküli viszony nem szükséges feltétele a művészet befogadásának. Az érv annyiban mindenképpen megállja helyét, hogy bizonyos külső körülmények gátolhatják, sőt megakadályozhatják az érdeknélküli viszony kialakulását. Az intézmények feladata részben éppen az, hogy ezeket a tényezőket kiszűrjék (például megfelelő hangszigeteléssel, hogy a villamos nyugodtan dübörögjön a szomszédban). Az is igaz, hogy ezek a gátló tényezők magukból a művekből is érzekhetnek, például rossz előadás formájában. A reakció erre nagyon különböző lehet: tekintettel arra, hogy a XX. sok olyan művet látott, amely éppen ezt az érdeknélküli viszony próbálta provokálni vagy megtörni, és ezeknek legtöbbször a múzeumban belül maradt az esztétikai befogadás tárgyává vált (vagyis az immanens érdeknélküliség tagadása nem tudta megtörni az intézményi érdeknélküliség működését, sőt az érdeknélküli új típusú immanens mechanizmusaihoz vezetett el), a XXI. századi befogadó vagy végighallgatja a rosszul előadott zeneművet és a harmóniák teljesen esetleges

Az érdeknélküliség kialakulásának, fogalmi meghatározásának és aktuális működésének végiggondolása után talán nem haszontalan röviden visszatérni Lévinas művészetkoncepciójához. Lévinas a művészet bizonyos formái számára köztes területet jelölt ki. Ennek a koncepciónak három lényeges eleme van. Egyrészt a művészet egész úgy jelenik meg, mint a Mondott része. Ebben az értelemben minden műalkotás olyan állításnak minősül, amely leképezi a világot, tárgyasítja elemeit, vagyis összességében az én szabadságáról tanúskodik. Ez a koncepció a művészetet mint a világot visszatükröző jelenséget gondolja el. Ezzel a művészet általános jelensége az etikai idegentapasztalat ellenében az én szabad és a világot megragadó-leíró-irányító pozícióját erősíti. Ezzel párhuzamosan a művészetnek van egy jól-rosszul meghatározható részhalmaza, ahol a kijelentésnek és leképezésnek ez a szabadsága átadja helyét egyfajta olyan érzékenységnek, amely a világ esetlegességét és eltörölhetőségét fejezi ki. Lévinasnál ez a részhalmaaz hol irodalomként, hol Blanchot munkásságaként, hol modern művészetként definiálódik. Közös elemük mindenképpen az, hogy a műalkotások olyan helyé válnak, ahol a világ állandóságába vetett hit megrendül. Esztétikai kifejeződése ennek a folyamatnak az, hogy ezek a műalkotások nem az ábrázolt tartalmakat, hanem az ezeket hordozó anyagi minőségeket állítják a középpontba. Ez lenne az ábrázolással szembeszegülő modern művészet. Végezetül, a művészetnek ez a részhalmaaz olyan jelenséggé minősül át, amely ugyan még a Mondott keretein belül, de alapvetően a Mondás irányába dolgozik. Vagyis az ilyen típusú művészet, bár az alternatíván belül még hozzám, a szabad és kezdeményező énhez tartozik, de ezen az irányultságon belül már éppenséggel ez ellen működik, és nem a felelőtlen érdeknélküliség, hanem a másikat kereső etikai lét-érdek-mentes viszony irányába tolja el tudatom.

A modern műalkotás, bár nem a másik, folyamatosan a másik irányába mozgat engem azáltal, hogy nem az állítások tartalmát, hanem azok esetlegességét és anyagi hordozóját állítja előtérbe. Lévinas ezzel összességében az alternatíván belül köztes helyét jelölte ki a művészetnek. Egyrészt a művészet általános fogalmát leválasztotta az etikai idegentapasztalattól, másrészt ezen az általános fogalmon belül létrehozott egy részhalmazt, amely többé-kevésbé megfeleltethető a modern művészetnek, és amelyet kompatibilisnek gondolt el az etikai idegentapasztalattal. Ez a megoldás, úgy vélem, önkényesen csak a művészet egy szeletének, és annak is csak a modernista ideológia tükrében szolgáltat igazságot. Az érdeknélküli szemszögből Lévinas ahhoz a Greenberg és Adorno képviselte

felbomlására és elcsúszására figyel, vagyis töredékes-atonális műként élvezi az előadást, és így érdeknélkülien viszonyul hozzá, vagy pedig elveszti türelmét és morog, netán kimegy. Akkor pedig, ellentétben Carrollal, semmiféle befogadásról nem beszélhetünk.

irányhoz csatlakozik, ahol az ábrázolás megtagadása etikai tetté minősül, vagyis ahol a modern nonfiguratív művészet mentesül a művészet egészét érintő érdeknélküliség vádjá alól. Igyekeztem érveket felsorakoztatni e modernista álláspont ellen, hiszen egyrészt a modern műveknek is megvan az ő immanens érdeknélküli-esztétikai hatásmechanizmusuk, másrészt erőteljesen támaszkodnak a múzeum intézményi érdeknélküliségére.

Hogy ezen az érdeknélküli téren belül a képek (és a műalkotások) a mással való szembesülésnek milyen egyedi viszonyait képesek felkínálni és kikényszeríteni, ez lenne etikai dimenziójuk legfőbb kérdése.

Interszubjektivitás

Az előző részben azt próbáltam kimutatni, hogy a kép (és a művészet) alapvetően egy érdeknélküli szféra megteremtését jelenti, ahol a mindennapi összefüggésekből kilépve a szemlélődő figyelmét a műre irányíthatja. A következő részben az interszubjektivitás fogalma kapcsán azt elemzem, hogy ezen az érdeknélküli szférán belül a képekhez (és művekhez) fűződő viszonyoknak melyek azok a jegyei, amelyekben a képek (és a művek) függetlensége és társas beágyazottsága jelenik meg. Ebben a tekintetben ez a fejezet másik irányból közelít a művészet kérdéséhez: míg az érdeknélküliség elemzése arra mutatott rá, hogyan és miért szakadhatnak el a képek hétköznapi összefüggésektől, addig az interszubjektivitás elemzése azt mutatja meg, hogyan maradhat meg a kép a többieket és engem is magába foglaló összefüggésnek ezen az érdeknélküliségen belül. Jelzem, hogy mindezek miatt a két fejezet viszonya részben ellenmondásos: a kép tud olyan hatást gyakorolni nézőjére, amellyel érdekelttébbe teszi a kép eseményében, mint hétköznapi viszonyaiban lenne, és ez összességében az érdeknélküli szemlélődés megszűnésének lehetőségét fessegeti. Ugyanakkor úgy vélem, hogy az érdeknélküliség teljes megszűnése csak akkor lehetséges, ha egyben a „művészet” indexe is lekerül a műről, vagyis ha „valóság” lesz belőle – ebben az esetben viszont már nem a művészet etikai tartalékaival foglalkozunk.

A gondolatmenet továbbra is a kép médiumára koncentrálni. A fejezet négy alfejezetre oszlik. Az első két alfejezetben a kép immanens jegyeivel és a belőlük fakadó interszubjektivitással foglalkozom. Az első alfejezet a kép lehetséges átváltozásait elemzi. Ezek közé tartozik a pusztán dologból a látványba történő átmenet, a látvány állandó átalakulása felületté, és az a színváltozás, ahogyan akár hétköznapi dolgok is műalkotásokká válnak a múzeum közegében. Ezek a jelenségek a képnek egyfajta függetlenséget és egyediséget biztosítanak. A második alfejezet a látványvilágként működő képekben megjelenő fiktív világ etikai státusára kérdez rá. Hogyan lehet elgondolni azokat az interszubjektív viszonyokat, amelyek ezen a fiktív téren belül születnek meg? A műalkotások mellett ez a fejezet foglalkozik a technikai sokszorosításnak köszönhetően a tömegkultúra ipari mennyiségben előállított képeinek kérdéseivel is. A harmadik és negyedik alfejezet a kép különböző kontextusaiban megjelenő többieknek a képhez magához és hozzám, a szemlélődőhöz fűződő viszonyára kérdez rá. A harmadik alfejezetben azt vizsgálom, hogy a kép mennyiben tekinthető a szerzőtől a befogadó felé mutató kommunikáció részének, vagyis milyen státusa lehet őket összekötő etikai viszonyban. Ehhez kapcsolódik az a probléma is, hogy a korábbi korokban, elsősorban a kép eredeti kontextusában, jelenlévő befogadók

milyen viszonyban vannak velem, aki bár később de mégis ugyanazzal a művel lépek kapcsolatba. Végezetül a negyedik alfejezet az ízlésítéletben implikált többiek státusára kérdez rá: mi az etikai viszonya a képet megítélő ének azokhoz, akikről azt feltételezi, hogy ítéletével majd egyetértenek?

Ez a négy szempontrendszer nem a hierarchikus abban az értelemben, hogy a kép interszubjektív jellemzőinek valamiféle stációit lenne hivatott felrajzolni. Ezek az elemzések inkább plurálisak, mert az érdeknélküli hatásmechanizmusán belül a kép implikálta társas viszonyok sokszínűségére mutatnak rá. Továbbá ezek a szempontok nem kizárólagosan a művészetként meghatározott kép specifikumait ragadják meg. Az immanens interszubjektivitás elemzése, hasonlóan az immanens érdeknélküliségéhez, a művészetnél tágabb halmazra vonatkozik, beletartoznak mind a látványvilágként működő termékek, mind pedig a „szép” dolgok, vagyis mindaz, ami szemlélődésre készíthető. Ugyanígy, az eredeti kontextusukat veszített műalkotások is a ránk maradt emlékek nagyobb halmazához tartoznak. Végezetül az ízlésítéletben megjelenő egyetemességigény sem kizárólagosan a műalkotások sajátja (bár annak az ítéletnek az egyetemessége, hogy az adott dolog műalkotás-e, már igen). Így ezek a szempontok több más területtel érintkezve írják le a művészet interszubjektív tapasztalatát.

Dolog, látvány, felület

Az előző fejezetből már kitűnt, hogy önmagában a kép definíciója is összetett és történetileg meghatározott. A nyugati képfogalom összességében két, egymást váltó és egymással ellentétes folyamatként gondolható el: a képnek mint bekeretezett látványfelületnek kialakulásaként és kanonizálásaként, valamint e kanonizált képfogalom felbomlásaként. Ugyanakkor, bár történetileg ezek a szakaszok helyel-közzel elválaszthatóak egymástól, a múzeum egyidejűségének köszönhetően a különböző paradigmákhoz kapcsolódó képek együtt jelennek meg (vagy aktuálisan egy kiállítótérben, vagy pedig a „határtalan” múzeum ideális terében és a látogató tapasztalatában). Ennek az egyidejűségnek egyik következménye az, hogy a különböző paradigmák által előírt egyes befogadási módok átkerültek más paradigmákhoz tartozó alkotások befogadásába: ma már teljesen természetes, hogy egy reneszánsz képet a múzeumban nem pusztán látványként, hanem dologként és felületként is szemügyre veszünk. A befogadási módoknak ez a kialakult eklekticizmusa egyrészt gazdagította a kiállított tárgyakhoz fűződő viszonyunkat, másrészt pedig a tárgyak státusát is bizonyos mértékig elbizonytalanította, hiszen folyamatosan azt tapasztaljuk, hogy a tárgyak különbözőképpen szemlélhetőek és ezáltal különbözőképpen értelmezhetőek. Itt most sorra

veszem, hogy a képhez fűződő etikai viszony szempontjából mivel járhat, ha dologként, látványként, netán a látvány tagadásaként fogadjuk be. Az egyes viszonyulások elemzése után ennek az elbizonytalanodásnak a jelentőségére is rákérdezek.

A kép dologiságának fontossága már a XX. század elején szerepet kapott Edmund Husserlnek a fantázia működését vizsgáló kiadatlan fenomenológiai vázlaiban. Husserl megkülönböztette a képdolgot és a képjektumot: a képdolog a képre mint tárgyra, a képjektum a kép tárgyára (az általa nyújtott látványra) vonatkozott.³⁰⁴ Ezekben a vázlatokban Husserl a képet még egyértelműen valamit ábrázoló látványként határozta meg. A képdolog és képjektum megkülönböztetése főként arra irányult, hogy a képben megjelenő látvány működését elvlassza a tiszta illúzió működésétől. Ennek az elválásnak legfőbb oka az, hogy a képjektumhoz való viszonyomba folyamatosan belejátszik a képdologhoz fűződő viszonyom: ha egy fotót akár a megfelelő nézőpontból szemlélek is, a papír tapintása vagy körülötte a fal folyamatosan felülírja a képjektum tiszta illúzióját. Vagyis bármennyire is szeretnék a látványban elmerülni, folyamatosan tudatában vagyok annak, hogy valójában egy dolog előtt állok.

Ez a fenomenológia elemzés sikeresen ragadja meg a kép/látvány befogadásának alapvető feszültségét. A kép szemlélése során a befogadó dolog és illúzió között ingadozik. Ez a kettősség még a különböző – analóg vagy digitális – vetített képek esetében is megmarad, bár kétségtelen, hogy a digitális kép esetében nehezebben megragadható, hogy mi is a lenne a képdolog: a konkrét kivetítő, netán monitor és a rajta megjelenő látvány, vagy az a számsor, amely a képet „tartalmazza”. A befogadás szempontjából a kivetítő jelenik meg fizikai tárgyként, de kép „identitása” mégiscsak a számsor. Ezzel együtt, a festészet nonfiguratív fordulataig a dolog és illúzió közötti ingadozása valójában meghaladandó volt, a néző a képet látványként volt hivatott szemlélni. Ugyanakkor egyértelmű, hogy a látványnak ez a fajta tisztasága a befogadás pusztán idealizált célja lehetett. A kép gazdagon díszített kerete, legyen egy középkori szárnyas-oltár ácsolata vagy egy barokk olajfestmény aranyozott kerete, többek között a képnek ezt a dologiságát hangsúlyozta (egyben őrizte a képet és a világot elválasztó határt). A képek mindig egyben dolgok is, és a múzeumi befogadás különösen felerősítette azt a lehetőséget, hogy a néző dologként viszonyuljon hozzájuk: ellenőrizze az összeillesztéseket és az anyagok megmunkálását stb.

³⁰⁴ Edmund Husserl: FANTÁZIA, KÉPTUDAT, EMLÉKEZET. A SZEMLÉLETI MEGJELENÍTÉSEK FENOMENOLÓGIÁJÁHOZ. Ford. Rózsahegyi Edit. In: *Kép, fenomén, valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Kijárat, Budapest, 1997, 23-28.

Különösen erősé válik ez a viszony akkor, amikor a figyelem a kép sérüléseire és elpusztíthatóságára koncentrálódik, amikor a képhez fűződő viszonyba a képért érzett aggodalom keveredik, amely egyértelműen a dologi mivoltnak szól. Howard Caygill ezt a gondolatot továbbfűzve a képek erőszakos elpusztítását vagy lassú elbomlását egyfajta haldoklásként értelmezte, amely szükségszerűen része a képekhez fűződő viszonyunknak.³⁰⁵ Ez a típusú viszony a képhez professzionálisan a műemlékvédelem és közelebről a restaurátorok tevékenységében jelenik meg, de dolog megőrzése, a kép gondjának egyfajta viselése túlmutat ezeken a szakmai protokollokon, és az általános befogadás egyik konstitutív elemének tekinthető. Az etikai válaszok erre a kihívásra nagyon különbözőek lehetnek, legtöbb esetben a kép aktuális gondjának viselése nem a befogadó feladata, de a képdolog fizikai megmaradásának kérdése egyben a képhez fűződő viszonyt is egy valóságos felelősségvonatkozásba helyezi (amely kétség kívül jóval gyengébb a digitális alkotások esetében, ugyanis sokszorosíthatóságuknak köszönhetően megőrzésük nem jelent komoly problémát, csak minimális logisztikai tervezést). Még akkor is, ha ebből konkrét cselekedet nem következik, ez a vonatkozás tompítja és etikailag képes újra-pozicionálni a látvány spontán élvezetét.

Husserl képdolog és képobjektum fogalmaival sikeresen rámutatott az ábrázoló képben rejlő eredendő feszültségre. Ugyanakkor az ő elemzéseiben a látvány (képobjektum) és a dolog (képdolog) közötti viszony pontosabb körüljárására még nem került sor. Ezt a lépést Eugen Fink tette meg már idézett 1930-as tanulmányában. Fink érdeme volt az, hogy a kép dologi mivoltát nem pusztán a látvánnyal ütköző jelenségeként, hanem mint a látványt felépítő elemeket értékelte. A kép dologisága nem pusztán azt jelenti, hogy a kép lehet dolog a dolgok között, hasonlóan egy székhez vagy asztalhoz, hanem azt, hogy a benne feltárló látványvilágnak mindig valamiféle reális hordozón (vászon, festék) kell megjelennie.³⁰⁶ Ebből kifolyólag a kép mindig valami valóságosnak és nem-valóságosnak az együttesén alapul, és ezek elválaszthatatlanul összetartoznak. Bár ezek a meglátások magukban hordozzák a képfelület önmagáért való értékelésének lehetőségét, a képet még Fink is látványvilágként gondolta el, vagyis ugyan a reális hordozó szükségszerűen hozzátartozik a képhez, a képvilág

³⁰⁵ Howard Caygill: THE DESTRUCTION OF ART. In: *The Life and Death of Images – Ethics and Aesthetics*. Szerk. Diarmuid Costello és Dominic Willsdon. Tate, London, 2008, 162-174. Martin Heidegger is hangsúlyozta a műalkotás megőrzésének fontosságát, bár ő a megőrzést elsődlegesen az igazság el-nem-rejttségének ontológiai kontextusában értelmezte, és kizárólagosan a fizikai hordozó, akár professzionális, ővását hanyatló hozzáállásnak tekintette. Martin Heidegger: A MŰALKOTÁS EREDETE. Ford. Bacsó Béla. In: Martin Heidegger: *Rejtektutak*. Osiris, Budapest, 2006, 52-54.

³⁰⁶ Fink: MEGJELENÍTÉS ÉS KÉP, 93-94.

akkor működik sikeresen, ha ezt a hordozót el tudja fedni – vagyis minél tökéletesebb illúziót tud nyújtani.³⁰⁷

Megkerülhetetlen kérdése a képnek természetesen az, hogy ennek a feltáru-
látványvilágnak a működéséből milyen etikai hozadékok adódnak. Ezekkel a következő
alfejezetben foglalkozom. Itt arra mutatnék rá, hogy a hordozó szükségszerű elfedése a
látványvilágban is hamarosan megkérdőjeleződött. Ennek nagy hatású elemzése Martin
Heidegger *A műalkotás eredete* című előadásában olvasható. A műalkotásnak mint az igazság
feltárulásának vizsgálata során Heidegger a művészet működését a föld és világ ellentétéként
definíálta.³⁰⁸ Ez a két fogalom a forma és anyag ellentétét volt hivatott pontosítani. Bár a világ
fogalmát még egy történelmi nép sorsának keretei között tárgyalta, a föld fogalma
hangsúlyozta, hogy a műben a festék vagy a kő anyagisége felragyog a szemlélő számára,
vagyis a műben az anyagi hordozó nem pusztán elfedett és a látvány kiszolgálója, hanem
anyagi minőségei sokkal erőteljesebben jelenhetnek meg. Azzal, hogy a mű anyagi hordozóját
nem szükségszerű de meghaladandó komponensként, hanem a mű esztétikai működésének
központi elemként határozta meg, Heidegger összességében a képdolog és képobjektum közti
ellentétet írta felül, hiszen a képdolgot a képobjektum részévé tette. Egyben kísérletet tett arra,
hogy a képet a reprezentációtól elvonatkoztatva gondolja el, továbbá a kép reprezentációként
való felfogását az újkori szubjektum megszületésével kötötte össze.³⁰⁹ Ezzel a modern
festészet vívmányaira is reagált, és talán nem véletlen, hogy az elemzéseket Vincent van
Gogh egyik *Parasztcipő* című festménye vezette be.³¹⁰

Érdeemes párhuzamba állítani ezen a ponton egymással a dologként elgondolt képet és
a látványvilágot megtagadó képfelületet, ahol a mű anyagi hordozója különösen hangsúlyossá
válk. Mindkettő összességében a látványvilágként meghatározott kép alternatíváját vagy
átcsapási pontját jelöli. Ez azonban nem azt jelenti, hogy a kettő közös lenne. A képnek
ahhoz, hogy látvánnyá váljék, el kell fednie fizikai hordozóját, mintegy túl kell lépnie a

³⁰⁷ Fink: MEGJELENÍTÉS ÉS KÉP, 95-96.

³⁰⁸ Heidegger: A MŰALKOTÁS EREDETE, 35-37.

³⁰⁹ Martin Heidegger: A VILÁGKÉP KORA. Ford. Pálfalusi Zsolt. In: Martin Heidegger: *Rejtektutak*. Osiris, Budapest, 2006, 81-87. A szakasz képméletei jelentőségéhez lásd: Bacsó Béla: MŰVÉSZET ÉS VILÁGKÉP. HEIDEGGER MŰVÉSZETELFOGÁSAHOZ. In: Bacsó Béla: *Kiállni a zavart. Filozófiai és művészetelméleti írások*. Kijárát, Budapest, 2004, 121-132.

³¹⁰ Heidegger értelmezése művészettörténeti botránykövé vált, ugyanis a képen látható cipő egy parasztasszony cipőjének vélte. Meyer Schapiro két tanulmányban kimutatta, hogy a képen van Gogh saját bakancsa látható. Meyer Schapiro: *THEORY AND PHILOSOPHY OF ART: STYLE, ARTIST, AND SOCIETY*. George Braziller, New York, 1994, 135-151. Jacques Derrida ugyanakkor meggyőzően mutatott rá, hogy ez a tévedés nem érinti a műalkotásnak mint az igazság el-nem-rejtettségének elgondolását (akkor sem, ha maga Heidegger is ezzel a példával még a transzparens reprezentáció modelljében belül érti meg a festményt, amint az előadásban pontosan meghalad, vagyis ugyanazt a hibát követi el, amit Schapiro). Jacques Derrida: *VISSZASZOLGÁLTATÁSOK – A CIPŐMÉRETBEN REJLŐ IGAZSÁGRÓL*. Ford. Simon Vanda. *Enigma* 18-19 (1998-1999): 116-132.

festéken és vásznon. Talán úgy tűnhet, hogy a nonfiguratív vagy az anyagiságát erőteljesebben hangsúlyozó kép mintegy visszalép a dologi mivolthoz, a látvány ellenében. Ugyanakkor az ábrázoló látványnak a látványban megvalósuló tagadása nem teszi a képet újra pusztá dologgá, hanem egyfajta látvány szétfestésén keresztül újfajta látványt kínál fel (Husserlivel: a képobjektum lebontása a képobjektum új rendjének kialakulását és nem a pusztá képdologhoz való visszatérést jelenti). Ebben az értelemben a képfelület a látványvilághoz hasonlóan szemben áll a képpel mint pusztá dologgal.

Az előző fejezetben úgy érveltem, hogy a képfelület és az anyagi hordozók előtérbe állítása és ezáltal a háromdimenziós látvány tagadás nem bír abszolút etikai értékkel. Ugyanakkor a nonfiguratív alkotásoknak, különösen a modernség korai korszakából származóknak, tagadhatatlanul van egyfajta etikai aurája, ami a képeket a hatalmi reprezentáció felől elgondoló politikai ideológiákkal szembeni ellenállásból és talán a látvány részlegesen sikeres aszkéziséből eredeztethető. Bár ezek nem elegendőek az érdeknélküliség felülírásához, a múzeum terén belül megvan a maguk relatív etikai státusa. Ez alól a befogadó nem tudja kivonni magát, függetlenül attól, hogy mi is pontosan a viszonya a modern kor projektumához. Minden egyes alkalommal, amikor megvalósul a látvány tagadása a látványban, a modernségnek ez a problémafelvetése nem hagyja érintetlenül a nézőt. Ez a szembesülés azáltal válik különösen erőssé, hogy nem pusztán egy teoretikus pozíció megismeréséről van szó, hanem arról, hogy a kérdés a műnek az esztétikai befogadása során vetül fel: a tárgyak felbomló körvonalai, a megszűnő tér, a kialakuló független szín- és vonalritmusok egyaránt már az érzékelésben, a szem mozgása során tudatosítják a látványnak ezt a felbomlását. Ezáltal a képfelület anyagiságának befogadása egyszerre válik az anyagi minőségek esztétikai élvezetévé és ugyanakkor e mögött az élvezet mögött meghúzódó etikai vállalással történő szembesüléssé.

Dolog, látványvilág és a látvány felbomlásának hármasság fogalmi elemzése akkor lesz teljes, amikor a kép maga szándékosan visszatér a dologisághoz. A látvány felbomlása elérheti azt pontot, amikor a kép már nem minősíti magát képnek. Ekkor a kép nem úgy válik dologgá, ahogyan egy oltárképet is szemlélhetünk pusztá dologként, az általa kínált látvány alternatívájaként. A képnek az eldologiasulása a látvány teljes feladását jelenti, és összességében olyan (neo)dadaista gesztushoz vezet el, ahol a múzeumi mű a múzeumi művek szigorú definiálhatatlanságára mutat rá. A kép fogalmának ez a fellazítása, hasonlóan a látványvilág lebontásához, valójában a látvány ellenében beszél, és abban az értelemben talán radikálisabban is, hogy a látványvilág helyett nem egy látványfelületet, hanem pusztán egy dolgot kínál fel a tekintet számára.

Ezek a megfontolások egyben a kép etikai sokrétősége felé mutatnak. A kép megjeleníthet egyszerű dologként, amelyet óvni kell, és olyan dologként is, amely dolog mivoltával tüntet a látvány ellen. Felkínálhat a kép látványvilágokat, és ezekben a világokban összetett erkölcsi problémákat (ahogyan arról a következő fejezetben lesz szó), ugyanakkor lázadhat a háromdimenziós látványvilág illúziója ellen új vizuális felületek megalkotásával. Ezeknek a módoknak egytől egyig megvan a maguk jelentősége, amellyel etikai viszonyba vonják befogadójukat. Továbbá ezek a viszonyok nem egymástól szigorúan elválasztva működnek, hanem folyamatosan egymásba játszanak (egyszerre aggódhatók ugyanazért a képért, merülhetnek el témájában és csodálhatom felületbeli kidolgozottságát). Ennek következtében már ezeket a specifikus viszonyokat megelőzően olyan státusbeli sokoldalúságot mutat fel, amellyel eleve elbizonytalanítja a hozzá közelítőt. A sietős és egyszerűsítő fogalmi rögzítések ellenében mindig tud egyfajta definíciós többletet mozgósítani: ha dologként akarjuk beszkatulyázni, látvánnyá válik, ha látványnak tekintjük, átalakul felületté netán újra dologgá. Ezek a közös nevezőre nem hozható, ugyanakkor egymástól el nem választható értelmezési lehetőségek, úgy vélem, már a fentebb elemzett etikai viszonyok előtt a képet összességében uralhatatlan jelenséggé teszik. Ez az ellenállás pedig mutat hasonlóságokat az arcéval: mindkét esetben összességében arról van szó, hogy bár a „dolog” megjelenik a tekintet számára, a rögzítési kísérletek ellenében képes új értelmeket felkínálni és kikényszeríteni – és ezzel egyben az értelemadó tudat mindenhatóságát is megkérdőjelezi.³¹¹

A látványvilágok etikai jelentőségéről

A látványvilágokról szóló alfejezet igényel egy előljáró megjegyzést. Amikor a képek (és a művészet) etikai relációiról esik szó, akkor sok esetben a kérdés arra irányul, hogy vajon az alkotások tartalma erkölcsileg megengedhető-e. Szabad-e ilyen és ilyen dolgokat ábrázolni és azokat nyilvánosan bemutatni. Ezekben a vitákban jobbra rögzített erkölcsi álláspontok netán kódexek felől érvelnek a felek, és a művészet „tartalma” ezeknek az erkölcsi elveknek a tükrében kerül elbírálásra. „Etikus” mű az, amelynek tartalma ezeket és ezeket az etikai elveket tiszteletben tartja. Művészet és etika viszonyának ilyen elgondolása egyrészt a

³¹¹ Vagyis a tárgy pontos megragadhatatlansága egyben a tudat destabilizálásához is elvezet. Lásd: Bacsó Béla: AZ ESZTÉTIKA DESTRUKCIÓJA. In: Bacsó Béla: „Mert nem mi tudunk...” *Filozófiai és művészetelméleti írások*. Kijárát, Budapest, 1999, 155-159. A műalkotáshoz és a másikhoz fűződő viszony eme rokonságát, vagyis, hogy mindkettő képes ellenállni azoknak a kísérleteknek, amelyekkel megragadni próbálom őket, Bruns regisztrálta egy, a hermeneutika fogalmának szentelt enciklopédia szócikkben. Ebben Gadamer mint a műalkotás, Lévinas mint a másik ellenállásának képviselője jelent meg. Lásd: Gerald L. Bruns: HERMENEUTICS. In: *Encyclopedia of Aesthetics* 2. Szerk. Michael Kelly. Oxford University, Oxford, 1998, 398. Bruns a párhuzam mellett mindazonáltal nem jelezte a két viszony alapvető eltéréseit.

művészetet a valóságot visszatükröző művészetekre szűkíti le, másrészt ezeknek a visszatükrözött világoknak a tartalmát valóságos viszonyok alapján ítéli meg. Az eddigiek során valószínűleg egyértelművé vált, hogy ezt a paradigmát nem tartom alkalmasnak arra, hogy művészet és etika bonyolult viszonyát ennek mentén vizsgáljuk. Egyrészt azért, mert a művészet nem korlátozódik az ábrázoló művészetekre, vagyis etikuma nem pusztán a látványvilágban bemutatott történetek függvénye, másrészt, ha éppenséggel látványvilágként funkcionáló műről van is szó, annak tartalmát nem szükségképpen mindennapi erkölcsi normáink szerint ítéljük meg. Jogi szempontból pontosabbnak tűnik számomra az a megközelítés, amely a mű elkészülésének körülményeit vizsgálja. Fontos mű lehet számomra a prostitúciót témájaként választó alkotás, annak ellenére, hogy a prostitúciót erőszakos kizsákmányoláson alapuló volta miatt elítélem – ebből a szempontból talán nem az a döntő számomra, hogy a mű prostituáltakról szól-e, vagy ők szerepelnek-e benne, hanem az, hogy a mű elkészülése során kénytelen voltak-e a prostituálódni annak kedvéért (ami sokszor megesik egyéb, a mindennapi erkölccsel látszólag nem ütköző művek esetében).³¹² Vagyis a büntetőtörvénykönyv és a közkerölcs hatálya azon a ponton véget is ér, hogy köztörvényes bűncselekménybe ütközött-e a mű elkészítése vagy sem. (És még ennek a kritériumnak is megvan az elévülési ideje – bizonyos idő eltelte után már nem morfondírozunk azon, hogy kellene-e a rendőrséget értesítenünk, hanem elfogadjuk a művet olyannak, amilyen, előtörténetével együtt.) Ehhez talán még annyit lehet hozzátenni, hogy az esetlegesen provokatív netán megbotránkoztató tartalomnak előre jelzésre kell kerülnie az önmagukat megkímélni és a rájuk bízott kiskorúakat óvni kívánó személyek számára.

Természetesen a kérdés ennyire nem egyszerű, mert az ábrázoló művekben bemutatott tettek és ideálok visszahatnak az őket befogadó társadalomra is. Így bármiféle kultúr- vagy médiapolitikának része az, hogy az ábrázolások tartalmát (és a művészet intézményrendszerét) megkísérli valamiféle formában ellenőrzése alá vonni (például az állam támogatási rendszerén keresztül de ennek része lehet a kvázi-magánszféra helyes irányba történő sugalmazása is). Itt nem bizonyos tartalmak tiltásán, hanem inkább bizonyos tartalmak előtérbe helyezésén van a hangsúly. Talán az eddigiekből az is világos, hogy a tartalom erkölcsi (finom)hangolásának ezt a második, nem büntetőjogi hanem kultúrpolitikai, formáját sem tartom alkalmasnak arra, hogy etika és művészet viszonyának lényegi

³¹² Matthew Kieran részletesen elemezte azt az álláspontot, hogy a pornográf jellege bizonyos műveknek lehet a szükségszerűen akadálya művészetként való befogadásuknak. Ilyen kitélt nem állapított meg, bár hangsúlyozta, hogy sok esetben a pornográf jelleg valóban akadálya a befogadásnak. Matthew Kieran: ART AND MORALITY. In: *The Oxford Handbook to Aesthetics*. Szerk. Jerrold Levinson. Oxford UP, Oxford, 2003, 451-470.

megértéséhez közelebb vigyen bennünket. Az okok hasonlóak: ismételten kizárólagosan az ábrázolást középpontjába állító érvmenetről van szó, amely még nehezebben tudja leplezni saját ideológiai indíttatását. Nem arról van szó, hogy az ideológia platform önmagában elítélendő lenne, de arról mindenképpen, hogy eleve instrumentális helyzetbe kényszeríti a művészetet, amely így kénytelen az érdeknélküliségről lemondani. Való igaz, hogy ezeknek a politikai igényeknek megvan az ő előtörténetük: a látványvilágként elgondolt művészet jelentős része már a XIII. századtól kezdve a „trón és az oltár” reprezentációs igényeit szolgálta, és a demokratikus államhatalomnak is érthető nosztalgiaja ez után a korszak után. Ugyanakkor a képi érdeknélküliség szempontjából döntő mozzanatnak az tűnt, hogy a látványvilágként működő kép esetében a mindennapi világ felfüggesztéséről, az érdeknélküli szemlélődés kialakulásáról beszélhetünk. Ebben az értelemben a kép már a benne megjelenő témák erkölcsi-politikai besorolását megelőzően kialakítja azt az érdeknélküli viszonyt, ami etikai szempontból meghatározó – ez a megállapítás véleményem szerint érvényes a modernséget megelőző figuratív művekre is, bár a múzeum megszületésével ez az érdeknélküli aspektus tagadhatatlanul hatványozottabbá vált. Ebben az alfejezetben ezen az érdeknélküli téren belül vizsgálom azt, hogy a befogadó interszubjektív viszonyok részévé válhat.

A látványvilágként funkcionáló kép legfontosabb jellemzője „kvázi” vagy „mintha” jellege. Husserl 1918 körüli vázlataiban a művészetet még teljes egészében a megformált fantázia birodalmának nevezte.³¹³ A képvilág vagy a színjáték leírására használt terminológia kulcsszavai között az „illúzió”, a „látszat”, a „fiktum” és a „kvázi-valóság” kifejezések jelentek meg.³¹⁴ Husserl ezekben az elemzésekben arra mutatott rá, hogy a művészet illúziójának befogadását egyrészt végigkíséri annak tudata, hogy ez nem a valóság (ellentétben a hallucinációval), ugyanakkor ez a mintha-jelleg nem akadályozza meg azt, hogy érző, gondolkodó és ítélő lényként kapcsolódjunk be a fantáziavilág viszonyrendszerébe.³¹⁵ Vagyis egyszerre vagyunk tudatában annak, hogy nem a világban vagyunk, ugyanakkor úgy viszonyulunk, mintha „egy” világban lennénk. Ez az alapvető kettősség teremti meg annak a lehetőségét, hogy a valóság felfüggesztése mellett (vagy ellenére) mégis a valósággal analóg tapasztalatokat szerzünk.

³¹³ Edmund Husserl: ADALÉKOK A SZEMLÉLETEKRŐL ÉS MODUSAIKRÓL SZÓLÓ TANÍTÁSHOZ. Ford. Mezei György Iván. *Athenaeum* 1/4 (1993): 16.

³¹⁴ Husserl: ADALÉKOK A SZEMLÉLETEKRŐL ÉS MODUSAIKRÓL SZÓLÓ TANÍTÁSHOZ, 16-25.

³¹⁵ Husserl: ADALÉKOK A SZEMLÉLETEKRŐL ÉS MODUSAIKRÓL SZÓLÓ TANÍTÁSHOZ, 17-19.

Husserlnek ebből az alapvető meglátásából természetesen paradox pozíció következik, hiszen egyszerre kell magunknak valódi reakciókat tulajdonítanunk úgy, hogy közben bevallottan nem létező tényállásokra reagálunk. Mivel nehéz lenne azt bizonyítani, hogy reakcióink nem valódiak, vagy nem vagyunk tudatában annak, hogy fiktív tényállásokra reagálunk, úgy tűnik, ezt a paradox szituációt el kell fogadnunk.³¹⁶ António Damásio empirikus kísérleti eredményeit követve Tamar Szabó Gendler és Karson Kovakovich meggyőzően mutatta ki, hogy ez a paradoxnak tűnő viselkedés – valós reakciók valótlán helyzetekre – nagyon is sajátja az emberi viselkedésnek: bármiféle racionális tervezésnek része a lehetséges kimenetekre adott előzetes érzelmi-teszt reakció, amelyen keresztül mintegy szembesülünk a szituáció valódi téteivel.³¹⁷ Ebben az értelemben a fiktív világokban megjelenő tényállások kiváltotta reakciók viselkedésünk nagyon is racionális és alapvető rétegére épülnek rá. A látványvilág működésének kulcsát talán így lehetne megfogalmazni: ott tartózkodhatunk egy világban anélkül, hogy oda tartoznánk. Ez a hasadás énemem belül jön létre, elválaszt engemet, aki saját élettörténetem és aktuális viszonyaim eredményeként értem meg önmagam, saját magamtól, aki ettől az élettörténettől és viszonyrendszeremtől függetlenül ítélő és cselekvő én, Husserl szavaival élve „világértelmező és világalakító” nullpont vagyok.³¹⁸ A hasadásnak erre az alapvető mechanizmusára különböző interszubjektív viszonyulási módok épülhetnek fel, és ezeket talán legjobban a kép kínálja látvány tartalma és a befogadó nézőpontja alapján lehet megkülönböztetni.

Történetileg a középkorban a képi műfajok két nagy csoportra váltak szét: képmásra (*imago*) és elbeszélő képre (*historia*).³¹⁹ Az *imago* azokat a műveket jelöli, amelyeknek célja alapvetően egy alak ábrázolása, legyen az isteni vagy történeti személy. Az *imago* ebben az értelemben valakinek a „képe” vagy „képmása”. A Krisztus ikon vagy az uralkodó portréja ilyen klasszikus képmások. Ezzel szemben a *historia* az alakokat valamilyen cselekmény közepette jeleníti meg, történetet ábrázol. Természetesen a határvonal a kettő között

³¹⁶ A probléma részletes elemzését lásd: Tamar Szabó Gendler és Karson Kovakovich: GENUINE RATIONAL FICTIONAL EMOTIONS. In: *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Szerk. Matthew Kieran. Blackwell, Oxford, 2006, 241-246.

³¹⁷ Szabó Gendler és Kovakovich: GENUINE RATIONAL FICTIONAL EMOTIONS, 247-253.

³¹⁸ Az élettörténet fogalmához lásd: Tengelyi: ÉLETTÖRTÉNET ÉS SORSESEMÉNY, 13-49. Tengelyi meggyőzően érvelt, hogy élettörténet és önazonosság kulcsa leginkább azokban a kihívásokban keresendő, amikor egy esemény és annak értelmezése kapcsán saját kanonizált élettörténetünk felülvizsgálatára kényszerülünk. Ezekben az esetekben is az élettörténet „hősenek” és énemnek elválása figyelhető meg. Úgy vélem, a látványvilágok esetében is hasonló folyamat zajlik le, csak konfliktus nélkül (mert nem átformalni akarjuk élettörténetünket és a bennünket körülvevő valóságot, hanem pusztán időlegesen kilépni belőle).

³¹⁹ Természetesen csak erős leegyszerűsítésekkel. A képmás fogalma közelebb van a hasonmáséhoz is egyben, míg az elbeszélő kép a fabulához. Kiváló összefoglalását a kérdésnek lásd: Marosi Ernő: KÉP ÉS HASONMÁS. MŰVÉSZET ÉS VALÓSÁG A 14-15. SZÁZADI MAGYARORSZÁGON. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1995, 7-30.

elmosódhat: például a kereszten függő Krisztus ábrázolása egyszerre jelenhet meg mint Krisztus alakjának mása a kereszten, és ágyazódhat bele a Passió elbeszélésébe, attól függően, melyikre aspektusra kerül inkább a hangsúly. A XIII. században bizánci hatásra elterjedő úgynevezett *vita* ikonokon sokszor látható a szent alakja középen, amelyet az életéből vett jelenetek kereteznek – *imago* és *historia* együttesen kerül alkalmazásra.³²⁰

Ez a két középkori műfaj egyben két alapvető nézőpontot kínál fel a befogadó számára: a megszólítottét és a szemlélődőét. Az *imago* típusú alkotások sok esetben megszólító viszonyt feltételeznek: Krisztus vagy a szent mása a hívő előtt „áll”, és az imádság liturgikus viszonyában párbeszéd alakul ki közöttük. Az ikon sok esetben ránk néz: a megfestetett szemek a hívő/néző tekintetét keresik. A képmások sokszor feliratokkal szólítják meg a hívőt, aki fohásaiban ezekre válaszol. Ez az explicit megszólító viszony elsősorban a kultuszképek sajátja. Továbbá, bár nem minden *imago* szükségszerűen kultuszkép (például uralkodóportrék sorozata), a tágan értelmezett *imago* típusú ábrázolásoknak is sajátja ez a szemtől szembeni viszony a képmás és a befogadó között. Ennek oka vélhetően az, hogy a kép célja valakinek a kvázi-jelenlétét (sőt az ikon esetében bizonyos értelmezésekben magát a jelenlétét) megteremtenie. A képmásokkal emiatt inkább szembesülünk, mint pusztán nézzük őket; a szemlélődés elszakadást kívánna meg a kép témájától. Ezáltal az *imago* egy fiktív másikkal szembesíti a befogadót.

Ehhez a fiktív másikkal való viszonyhoz a fiktív viszonyhoz több rétege lehet. A középkori képkultuszban ez a viszony leggyakrabban az isteni szférával (Krisztussal vagy a szentekkel) kapcsolja össze a befogadót. Ez a viszony egyszerre személytelen, hiszen szigorú értelemben a képmás nem része a befogadó személyes élettörténetének, ugyanakkor egyben a legszemélyesebb is, hiszen Krisztus és a szentek az üdvtörténet dimenzióiban pozícionálják a hívőt. A középkori képfelfogás gyökerei a későantikvitás kettős *imago* felfogásához nyúlnak vissza. Egyrészt a későantikvitásban császár képe egyben a császári hatalom letéteményese is volt, vagyis a császár távollétében a császári hatalom kontinuitását volt hivatott megteremteni. Ezzel párhuzamosan a képmásoknak központi szerepük volt a halotti kultuszban: az *imago* az elhunyt arcvonásait rögzítette, halotti képmás volt. Míg a hatalmi reprezentáció formái, bár a politikai összetartozást erősítették, alapvetően személytelen viszonyokat eredményeztek, addig a halotti kultusz szolgálatában álló képek nagyon is személyes viszonyokat teremtettek, hiszen az eltávozott kvázi-jelenlétét teremtették újjá.³²¹

³²⁰ Belting: KÉP ÉS KULTUSZ, 262-272.

³²¹ Belting: KÉP ÉS KULTUSZ, 87-98.

Az *imago* későantik és középkori felfogása nem pusztán történeti érdekesség, hanem mind a mai napig az egyik legalapvetőbb viszonyulási mód a képmásokhoz. A középkort vallástörténeti szempontból lezáró reformáció bár széles körben diszkreditálta a kultuszképet, nem az *imago* eltörléséhez vezetett el, hanem annak szekularizációjához vezetett vissza.³²² A kultuszkép szekularizációja nagyban segítette a portréfestészet kifejlődését: bár profán képmások már a reformáció előtt is készültek, a reformációt követően a portréfestészet az egyik legfontosabb műfajjá vált.³²³ Ez egyalakos portré mellett megjelent a többalakos csoportportré is.³²⁴ Ennek köszönhetően a nyugati képtörténetben legitimé és természetessé vált valakinek a fiktív mását elkészíteni. A portréban az *imago* valóságvonatkozása erősen továbbélt, még a valósághűségnek a festészetben történő leépítése után is (a portré esetében mindig értelmes feltenni azt a kérdést, hogy hasonlít-e a modellre, és hogyan valóítja meg ezt a hasonlóságot). A portré a vezető egyházi és világi személyek mellett a többi társadalmi rétegek számára is elérhetővé vált, a fényképezés feltalálásával pedig demokratizálódása még teljesebbé lett, és a digitális átállásnak köszönhetően ez a folyamat ma már a mindennapi élet szinte összes szegmensében jelen van.

Ezekben a nagyon különböző történeti korokból származó és különböző médiumokban megvalósuló képmásokban ugyanakkor az a közös, hogy bennük a befogadó egy fiktív másikkal szembesül. Ez a másik megmarad fiktívnek, még akkor is, ha netán jól ismerem, ugyanis a kép érdek nélküli „mintha” közegében szembesülök vele. Ugyanakkor megmarad valaki másnak, akihez viszony fűz, még akkor is, ha semmit sem tudok róla, hiszen egy emberi alak mása előtt állok, és a kép számomra tagadhatatlanul egy társszobjektum képe lesz. A találkozás szembesülés jellegét különösen erőssé teszi, ha az alak a képen rám néz (a befogadó megszólítása egyértelműen az ikon középkori öröksége), de a félrenéző vagy elrövedő tekintetek esetében is megkérdőjelezhetetlenül ott van a szembenézés ígérete, amely szervezi a befogadást. Az érdek nélküli szemlélődés közegében ez a szembesülés ráadásul fel is erősödhet: sokszor intenzívebb figyelmet nyerhet el valaki ismeretlennek a portréja a múzeumban, mint valaki másé az utcán. Ez a fiktív megjelenés összességében a másik képpé vált távolléte (ellentétben azzal a testté vált távolléttel, amely a másik hús-vér közelségében

³²² Hans Belting: A HITELES KÉP. KÉPVITÁK MINT HITVITÁK. Ford. Hidas Zoltán. Atlantisz, Budapest, 2009, 251-253.

³²³ A portréfestészet itáliai reneszánsz gyökereihez lásd: Gottfried Boehm: BILDNIS UND INDIVIDUUM. ÜBER DEN URSPRUNG DER PORTRÄTMALEREI IN DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE. Prestel, München, 1985. A portré nyugati történetéhez lásd: Andreas Beyer: DAS PORTRÄT IN DER MALEREI. Hirmer, München, 2002. A portré különböző elméleteihez és ezek fejlődéséhez lásd: Édouard Pommier: THÉORIES DU PORTRAIT. DE LA RENAISSANCE AUX LUMIÈRES. Gallimard, Párizs, 1998.

³²⁴ Alois Riegl: A HOLLAND CSOPORTKÉP KIALAKULÁSA. In: Alois Riegl: *Művészettörténeti tanulmányok*. Ford. Adamik Lajos. Balassi, Budapest, 1998, 141-172.

valószínűleg meg). Ennek a képpé vált távollétnek köszönhetően a másikkal kettős viszony fűz: egyszerre tapasztalom meg a vele való szembesülést egyedi viszonyként, ugyanakkor ezt az érdeklődési biztositotta téren belül kvázi-szembesülésként tapasztalom meg.

A középkor másik alapvető műfaja a *historia*, az elbeszélő kép volt. Ellentétben az *imago* műfajával, amely valaki mással szembesítette a befogadót, a *historia* célja a történetnek a külső szemlélő számára történő bemutatása volt. Ez nem jelentette azt, hogy az elbeszélő kép ne kalkulált volna a néző helyzetével, vagy ne próbálta volna bevonni a kép cselekményébe. Már a *historia* egyik legelső teoretikusa, Alberti is jelezte, hogy fontos a képen olyan alakokat is elhelyezni, akik a nézővel kommunikálnak.

Helyesnek tartom továbbá, ha van valaki a történetben, aki figyelmeztet bennünket, és felhívja a figyelmünket arra, amit benne véghezvisznek, vagy kezével hív a látvány megtekintésére, vagy haragos arckifejezéssel és sötét tekintettel fenyeget, hogy ne menjenek a közelébe, vagy felhívja a figyelmet valamely veszélyre, esetleg csodás dologra, vagy arra hív, hogy sírjunk vagy nevéssünk vele együtt.³²⁵

Ezek a mozzatok vagy a szereplőknek a néző tekintetét kereső szempillantásai nagyon sikeresek is lehetnek, ugyanakkor mindig van bennünk valami *imago*-szerű, vagyis ilyenkor kívül helyezik magukat a kép cselekményének logikáján, és mintegy saját képmásukká válnak a néző számára. Így mindezen kitételekkel együtt a történetet elbeszélő kép saját logikája szerint megmaradt olyan képződménynek, ahol a befogadó külső szemlélőként viszonyul az előadott történethez, vagyis a történetnek nem válik részévé, még akkor sem, ha az egyes szereplők kapcsolatra is lépnek vele. (Ezen a kívülálláson a mozgókép megszületése nem, de a különböző egyes szám első személyű nézőpontot alkalmazó számítógépes játékok megjelenése változtatott.)

A *historia* az újkori festészet legfontosabb műfajává vált. Ez a vezető szerepe az újkori festészeti értekezésekben jobbra abból fakadt, hogy a jó elbeszélő kép megalkotásához nem volt elegendő a rajztudás és a leképezés, amely kézműves tevékenységként is értékelhető, hanem szükséges volt még invencióra, amely a történetet megfelelő pillanatát a megfelelő szemszögből tárta a néző elé.³²⁶ Ennek az invenciónak a kidolgozása már szellemi teljesítménynek minősült, és szavatolt a festő elismert státusáért is. Az elbeszélő képnek ez a kiemelt státusa azt is biztositotta, hogy nagy számban készültek ilyen típusú művek, és kellő figyelemben részesültek. Ezek a képek még jobban kiélezték azt a kérdést, hogy mit jelent kívülről bekapcsolódni nézőként a történetbe. Megjelenik Alberti fentebb idézett

³²⁵ Alberti: A FESTÉSZETRŐL, 121.

³²⁶ Az elbeszélő kép kialakulásához lásd: Michael Baxandall: GIOTTO AND THE ORATORS. HUMANIST OBSERVERS OF PAINTING IN ITALY AND THE DISCOVERY OF PICTORIAL COMPOSITION 1350-1450. Clarendon, Oxford, 1971, 51-139; és Giotto szerepének kritikusabb értékeléséhez lásd: Ujvári Péter: GIOTTO DOKTRINÁJA, AVAGY MIÉRT LETT A MŰVÉSZETNEK ELMÉLETE. In: *A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 1997–2001*, szerk. Király Erzsébet. MNG, Budapest, 2002, 15-30.

gondolatmenetében is az a kérdés, hogy a nézőt pontosan milyen reakciókra kell biztatni, ezek között találjuk a közeledés és távolodás kinetikus, valamint a sírás és nevetés érzelmi reakcióját.

Ez a probléma már a kezdetektől foglalkoztatta az esztétikai gondolkodást. Arisztotelész *Poétika* című művében a tragédiát a következőképpen határozta meg:

A tragédia tehát kiváló, teljes, bizonyos nagysággal rendelkező cselekvésnek fűszerezett [...] beszéddel való utánzása, nem elbeszélés útján, hanem úgy, hogy emberek cselekszenek, részvét és félelem útján vive végbe az ilyen indulatoktól való megtisztulást (*katharszisz*).³²⁷

Bár ez a definíció a színpadi művekre, azon belül is a tragédiára vonatkozott, a megtisztulást (*katharszisz*) illető központi gondolata általánosítható, ahogyan erre Hans-Georg Gadamer is rámutatott.³²⁸ Különösen igaz ez a színpadi cselekmény és a cselekményt elbeszélő kép párhuzamára. A nehézséget inkább az jelenti, hogy a szövegben szereplő részvét és félelem fogalmai hogyan kapcsolódnak a megtisztuláshoz, vagyis mit jelent az, hogy a tragédia a részvét és félelem által magától a részvéttől és a félelemtől tisztítana meg.³²⁹ Gadamer értelmezésében a tragédia során a siralom (részvét) és a hidegrázás (félelem) egyenesen saját végességünk felismeréséhez és elfogadásához vezet el bennünket, vagyis egyszerre vagyunk benne a történetben és értjük meg benne saját magunkat.³³⁰ A befogadásnak ez a kettőssége az elbeszélő képre is átvihető: feltárul előttünk egy történet, amelynek ugyan részesei nem vagyunk, és nincs közvetlen kapcsolatunk szereplőivel, ugyanakkor mégiscsak ránk vonatkozóként értjük meg.

Ez a vonatkozás szolgáltat alapot a bemutatott történetek moralizáló értékelésének is, vagyis ezeknek „megfelelő” morális értékrendet kellene tükrözniük és azt állítani példaként a befogadó elé. Ezzel a moralizáló értékeléssel szemben fontosabbnak tűnik az, hogy az elbeszélő kép oly módon képes történetekbe bevonni bennünket, hogy átéljük az ott lezajlott cselekménysorokat. Függetlenül attól, hogy ezek a történetek saját élettörténetünk bizonyos elemeire vagy traumáira rimelnek, vagy éppen ellenkezőleg, semmi kapcsolatot nem mutatnak azzal, akik vagyunk, lehetőséget adnak számunkra arra, hogy behelyezkedjünk egy fiktív világ fiktív eseménysorába. Úgy vélem, ez nem vezet el feltétlenül saját életünk teljes újjáértékeléséhez, de mindenesetre olyan kvázi-valóságot biztosít számunkra, amelyben a lejárászoló emberközi viszonyok tétjeivel tisztában vagyunk, de ez mégis nélkülözi a

³²⁷ Arisztotelész: POÉTIKA. Ford. Ritoók Zsigmond. Szerk. Bolonyai Gábor. PannonKlett, Budapest, 1997, 35 (49b25-28).

³²⁸ Hans-Georg Gadamer: IGAZSÁG ÉS MÓDSZER. EGY FILOZÓFIAI HERMENEUTIKA VÁZLATA. Ford. Bonyhai Gábor. Osiris, Budapest, 2003, 159.

³²⁹ A szöveg hely értelmezéstörténetéhez lásd Bolonyai Gábor jegyzetét: Arisztotelész: POÉTIKA, 121-122.

³³⁰ Gadamer: IGAZSÁG ÉS MÓDSZER, 159-164.

valóságos viszonyok etikai súlyát. Ez nem jelenti azt, hogy ne vennénk komolyan őket, de éppen ennek a súlytalan komolyságnak köszönhetően teszik a gondolkodás és az önvizsgálat számára elérhetővé azokat a kérdéseket, amelyeknek kinyitását egy valódi szituációban nem kockáztatnánk. Egy tőlem független és távoli esemény képe a maga kvázi mivoltában ugyanakkor elérheti ezeket a rétegeket, és sok esetben akár az idegentapasztalatra vonatkozó egyébként nehezkesebb reflexiót is elősegítheti. A fiktív világoknak az a képessége, hogy az emberközi viszonyokat a valósághoz képest törésben és az érdeknélküli etikailag kevésbé erőszakos terében képesek megjeleníteni, a kép médiumában leginkább az elbeszélő kép műfajában van jelen.

Az *imago* (vagy portré) és *historia* (vagy elbeszélő kép) típusú képek mellett az újkori ábrázolások történetében még két olyan műfaj jelent meg, amely ebből a szempontból figyelmet érdemel: a tájkép és a csendélet.³³¹ Bár mindkét műfajnak a kezdeményei már az elbeszélő képen belül megjelentek, hiszen némely *historia* háttére maga is izgalmas tájkép, és bizonyos részletek önmagukban álló kidolgozott csendéletek, alapvetően mindkét műfaj az elbeszélő képpel szemben határozta meg magát.³³² Míg a *historia* a történés (akció) elbeszélését teszi a festészet központi problémájává, addig a csendéletben és a tájképben a tárgyak és a világ vizuális leírása az elsődleges.³³³ Ellentétben a portréval és az elbeszélő képpel, ezek a képek nem fiktív másikkal szembesítik a befogadót, sem pedig fiktív eseménysort kínálnak fel számára, hanem pusztán a világból való kilépés lehetőségét. Nem véletlen, hogy a modern művészet nem-ábrázoló paradigmája alapvetően ebből a két műfajból nőtt ki. Éppen ezért a csendélet és tájkép működési terepe maga a látszat: a képen felnyíló végtelen tér élménye a tájképben és a tárgyak közelsége a csendéletben. Az emberinek és a másinak a nyoma persze itt is megjelenhet, pontosan a hiányon keresztül: az asztalt valaki

³³¹ Ezek természetesen nem az egyedüliek, amelyek kategorizálására sor kerül, például az elbeszélő kép is felosztható további alfajokra annak alapján, hogy a társadalom melyik rétegéhez tartozó szereplőket ábrázol (vagy netán isteneket). Az újkori festészeti műfajok kérdéséhez lásd: Ujvári Péter: ÁLLATFESTÉS. In: *Zsánermetamorfózisok*. Szerk. Mojszár Miklós. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1993, 27-47; és Bokody Péter: A LEÍRÁSTÓL A MEGALAPOZÁSIG. In: *Lárvány/színház*. Szerk. Mestyan Ádám és Horváth Eszter. L'Harmattan, Budapest, 2006, 87-98.

³³² A tájkép műfajának történetéhez és irodalmához lásd: Helen Langdon: LANDSCAPE PAINTING. In: *The Dictionary of Art* 18, szerk. Jane Turner. Grove, New York, 1996, 700-720. A csendélet műfajának történetéhez és irodalmához lásd: Charles Sterling: LA NATURE MORTE DE L'ANTIQUITÉ À NOS JOURS. Pierre Tisné, Párizs, 1959; és Pierre Skira: STILL LIFE: A HISTORY. Ford. Jean-Marie Clarke. Skira, Genoa, 1989.

³³³ Képi elbeszélés és leírás ellentéte Svetlana Alpers alapvető tanulmányának köszönhetően vált a valóságábrázoló festészet központi fogalmává. Alpers hangsúlyozta, hogy a XVII. századi holland és a XIX. századi realista festészetben maguk az elbeszélő képek is leíró formát öltenek, és valójában ekkor kerül véglegesen a történettel szemben a valósághűség a hangsúly. Svetlana Alpers: DESCRIBE OR NARRATE? A PROBLEM IN REALISTIC REPRESENTATION. *New Literary History* 8 (1976): 15-41; és Svetlana Alpers: HŰ KÉPET ALKOTNI. HOLLAND MŰVÉSZET A XVII. SZÁZADBAN. Ford. Várady Szabolcs. Corvina, Budapest, 2000. Lásd még: Radnóti: JÓJ ÉS LÁSS!, 171-174.

megterítette, az üres tájban valaki nincs ott, aki akár arra is járhatna. A másiknak ez a tovább tompított távolléte természetesen nem azonos a fiktív másikkal való szembesülés vizuális eseményével, ugyanakkor megtartja a másikra vonatkozó interszjektív utalásrendszert, és a befogadó diszpozíciójától függően még elő is segítheti (olyan esetekben, ha valaki a másik képét még mindig túlságosan tolakodónak érezné, vagyis a portrék zavarják, de a csendéleteket szereti).

A kép mint látványvilág esetében is megkerülhetetlen pont a technikai sokszorosítás és a technológia kérdése. A fényképezés feltalálásával a világ realizisztikus leképezése, a mozgóképével pedig a maga a képi történetmondás alakult át gyökeresen. Walter Benjamin *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában* című tanulmányában ennek a folyamatnak nagy hatású elemzését adta.³³⁴ Benjamin a sokszorosítás legfőbb következményének a műalkotás aurájának és egyediségének elhalványulását tartotta, amelyet egyébként a kultikus funkció szekularizált örökségének tekintett. Ezzel párhuzamosan hangsúlyozta, hogy a filmben és a fotográfiában a művészet kiállító-bemutató funkciója még jobban kiteljesedik. Bár Benjamin nem vetett azzal számot, hogy a műalkotás aurája sokszor pusztán a történeti távolság és nem az egyszer-volt kultikus beágyazottság eredménye, és éppen ezért a film és a fénykép esetében ugyanúgy érvényesülhet ez a kontextus-függő hatásmechanizmus, vagyis a mechanikus reprodukció is önértékre tehet szert (és felkínálhatja a szembesülés „itt és most” élményét); az a meglátása, hogy a látvány és valóságábrázolás megtagadása a művészetben erre a technikailag tökéletesedő látványra volt reakció, megállítja helyét.³³⁵ Ezekben az új médiumokban lehetséges volt még magasabb szinten megfelelni a valóságábrázolás és a látvány kihívásának. A művészet viszonya ezekhez a technikai lehetőségekhez kettős volt: egyrészt ezek a fejlődések beteljesítették a valóságábrázoló kép eszméjét, és használták annak repertoárját, másrészt, részben éppen e technikai fejlődés hatására, megkérdőjeleződött az a gondolat, hogy a művészet célja a reprezentáció, a valóság visszatükrözése lenne. Lyotard például témájuktól függetlenül pornográfnek minősítette azokat az alkotásokat, amelyek a spontán leképezést választják eszközül.³³⁶ Lyotard határozottan ezzel a technicista-üzleti iránnyal szemben jelölte ki a művészet helyét. Ugyanakkor számot kell vetni azzal, hogy az illúziókeltés egyre kifinomultabb technológiája, amely nem választható el élesen a valóság

³³⁴ Walter Benjamin: A MŰALKOTÁS A TECHNIKAI SOKSZOROSÍTHATÓSÁG KORÁBAN. Ford. Kurucz Andrea. In: Walter Benjamin: *Kommentár és Prófécia*. Gondolat, Budapest, 1969, 301-334. Mélyi József fordításához lásd: http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html.

³³⁵ A másolat és a reprodukció önértékéhez lásd: Radnóti Sándor: KRÉDÓ ÉS REZIGNÁCIÓ - ESZTÉTIKAI-POLITIKAI TANULMÁNY WALTER BENJAMINRÓL. Argumentum - Lukács Archivum, Budapest, 1999, 174-176. Az aura fogalmának kritikájához lásd: Radnóti: HAMISÍTÁS, 93-95.

³³⁶ Lyotard: AN ANSWER TO THE QUESTION, WHAT IS THE POSTMODERN? 5-6.

spontán leképezésétől, hiszen a valóságból vett elemekkel dolgozik, zökkenőmentesen képes mind a mai napig fiktív látványvilágokat előállítani, és ezzel a „szekularizált mennyországra” irányuló keresletet kielégíteni.³³⁷ Ezeknek a tömegkulturális termékeknek az esetében különösen fennáll annak a lehetősége, hogy a látványvilágok olyan ellen-valóságokká váljanak, amelyet a befogadó folyamatosan és ismételtelen saját szituációjának elhagyására használ fel. Bár ebben a tekintetben a látványvilágok hordozzák a saját valóság végletes lefokozásának veszélyét, az is egyértelműnek tűnik, hogy az érdeknélküli szemléleten keresztül szoros viszonyt tartanak fent bármiféle képi világ „használatával”, és így a műalkotássá váló kép befogadását is elősegíthetik.³³⁸

Ami a jelen szituációt még összetettebbé teszi, az a „valóságot” átszövő különböző „illúziók” mértékének megnövekedése. Nem arról van már szó, hogy az ipari látványvilágok egyfelől és a művészet kritikai tartalékai másfelől állnának szemben egymással versengve a valósággal. A hálózati kommunikációnak elsősorban az Interneten alapuló terjedése mind a valósághoz, mind pedig többi emberhez fűződő viszonyt gyökeresen átalakították: a távolság, közvetítettség és a fikció állandó része lett a mindennapiságnak. Vagyis a látványvilágok működési elve, amely annak idején az oltár és majd a trón reprezentációs igényeinek kielégítésére jött létre, a valóságtapasztalat konstitutív, permanens és domináns elemévé vált. Itt a jelenlét és távollét fogalmai átalakulnak: jelenlévő-e az a test, aminek nekiütközöm, vagy a hatalmas fizikai távolságok ellenére ő van közel hozzám, akihez beszélek, és a képét látom a monitoron?³³⁹ A klasszikus értelemben vett egyedi remekművek is sokszor ezekre a csatornákra kénytelenek támaszkodnak (és a kortárs művek egy része kalkulál is velük).³⁴⁰ A valóság fikcióvá válása a világból való kilépés igényét csökkentette, míg a fikciók valóságosodása azt tette egyértelművé, hogy a fikciók mindig visszacsatolódnak kontextusukhoz.

Ez az átalakulás egyszerre támaszkodik a fikció korábbi formáira, és jelenti meghaladásukat is. Egyrészt a virtuális valóságok és a virtualizálódott valóság egyaránt

³³⁷ Belting: A HITELES KÉP, 15-16. Ebben az értelemben Belting joggal írja, hogy a magas (a valóságillúzióval és látványvilágokkal szakító vagy azokat másodlagos szerepbe utaló) és populáris (ezek hatásmechanizmusát vállaltan továbbfejlesztő) művészet közötti konfliktus mintha az utóbbi javára dőlné el. Belting: THE INVISIBLE MASTERPIECE, 18-19.

³³⁸ Vagyis a tömegkultúrában egyszerre van benne a „narkotikus hatás veszélye” és az, hogy „elsajátított érzékelési mintaként egy megújuló befogadói értelmezési pragmatika alapjává váljon”. Bacsó Béla: SZEMPONTOK A TÖMEGMŰVÉSZET ESZTÉTIKÁJÁHOZ. In: Bacsó Béla: *Határpontok*. T-Twins és Lukács Archivum, Budapest, 1994, 135-138.

³³⁹ Ennek a gondolatmenetnek bővebb kifejtését lásd: Bokody Péter: A BESZÉD ÉS A TESTEK. In: *Transzcendencia és megértés: Lévinas etikája és metafizikája*. Szerk. Bokody Péter, Kenéz László, Szegei Nóra. L'Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület, Budapest, 2008, 269-281, különösen 277-280.

³⁴⁰ Lásd: György: AZ ELTÖRÖLT HELY – A MÚZEUM, 145-155.

használja az *imago* és a *historia* hatásmechanizmusát, vagyis időnként mások (személyek, lények) képével szembesít egyfajta felfokozott fiktív megszólító viszonyt kialakítva, és ugyanakkor időnként, szintén felfokozott és fiktív, eseménysorokat kínál fel. Vagyis a szembesülés és szemlélődés módjai megmaradtak. Ugyanakkor legalább három dolog gyökeresen megváltozott. 1) Megjelent az interakció lehetősége: míg a látványvilágokban a néző jobbára csak elmerülhetett, a virtuális valóságokban nemcsak érző és gondolkodó, hanem egyben cselekvő énként is részt vehet.³⁴¹ 2) Továbbá nem pusztán a szemlélődő egyén válhatott aktív részesévé az eseményeknek, hanem vele párhuzamosan a virtuális világban belül mások is megjelentek, így az ember-gép típusú interakciók mellett ember-ember típusú interakciók is létrejöttek. Ezzel a fiktív világok még valóságosabbá váltak, sőt kiváltották a valóság egy szeletét. 3) A többiek megjelenés hatott a szembesülés módjaira is: ezekben a megosztott és interaktív fiktív világokban a szembesülés már nem pusztán valamiféle fiktív másikkal lehetséges, hanem egyben a másik olyan fiktív képeivel, amelyek folyamatosan vonatkozásban állnak vele, így nem pusztán képek, hanem egyben eleven kifejeződések is.

Összességében ezek a fejlemények a látványvilágok immanens érdeknélküliségével szőtték át a fejlett és a fejlődő országok nagy részét. A művészet jelensége, amely ugyanezen érdeknélküli eszmének kritikus örököse, egyre kevésbé tudja magát vele szemben kritikailag meghatározni: a valóság interaktív és demokratikus (?) virtuális fordulata után maga a művészet is ezen a globális érdeknélküli téren belül kénytelen pozicionálnia magát. Ezen a globális érdeknélküli téren belül a múzeumot (és a művészetet) fémjelző, a művek eredeti kontextusát eltávolító de a valós fizikai találkozás lehetőségét megteremtő érdeknélküliségnek talán az a szerepe megmarad, hogy, ha felülírni nem is tudja valóság virtualizálódásának folyamatát, relatív alternatíváját még felkínálhatja.

Kép és kifejeződés

A kifejeződés kérdése más szempontból de ugyanehhez a kérdéskörhöz kapcsolódik. A különböző látványvilágok etikai tartálékainak vizsgálata azt kereste, hogy a valóságot visszatükröző képen és az ehhez valamelyest köthető virtuális valóságokon belül hogyan jelenhet meg a másik: hogyan szembesülhetünk valakinek a képmásával, és mit jelent egy történetet (netán táját vagy csendéletet szemlélni). Ezekben a különböző formákban az a

³⁴¹ Ennek az aktív részvételnek nagyon korai modellje alakult ki a D&D kalandjáték nyomán a szerepjátékok robbanásszerű növekedésével. Az Interneten működő megosztott világok különböző fiktív univerzumok legendáit ötvözik sikeresen a szerepjáték alapötletével. Bővebben: Bokody Péter: SZEREJÁTÉK ÉS FANTASY. *HOLMI* 14 (2002): 1299-1307. Hogy a szerepjáték interaktivitása hogyan járulhat hozzá a fantasy olvasmányélményéhez, lásd: Végh Dániel: A MAGYAR FANTASY IRODALOMRÓL. *HOLMI* 19 (2007): 1153-1164.

közös, hogy a másikkal való nagyon változó intenzitású találkozás mindig egy médium közvetítésében zajlik le. A kifejeződés kérdéskörét az különbözteti meg ezektől, hogy itt maga a dolog, a kép válik a találkozás hordozójává. Nagyon gyalogosan megfogalmazva: a másikkal nem a képben szembesülök, hanem a kép maga lesz a másik kifejeződésévé. A kép megszűnik valamiféle látvány spontán közvetítője lenni, és visszakerül a másiktól felém mutató gesztusok cseréjének, netán a beszélgetésnek a kommunikatív közegébe.³⁴² Ez a visszaintegrálódás természetesen nem magától értetődő: egyrészt hogyan érthetünk meg több évszázados műveket úgy, mint felénk tett gesztusokat, másrészt a kortárs művek esetében is a művészet-múzeum érdeknélküli közege éppen az ilyen magától értetődő tulajdonviszonyok ellen irányul.

Ezeknek a kérdéseknek bevezetéseként szeretnék visszatérni Gérard Genette már részben hivatkozott elméletéhez az esztétikai viszonyról. Genette az esztétikai viszonyt két komponensre bontotta: egyrészt esztétikai figyelemre (valami megragadja a tekintetet), másrészt esztétikai ítéletre (tetszik-e ez a valami). Hangsúlyozta, hogy az esztétikai viszony létrejötté önmagában még nem szavatol azért, hogy a tárgyat műalkotásnak is tekintsük, de elengedhetetlen hozzá. Ahogyan ő nevezte, a „művészi funkció” szükséges feltétele még az is, hogy a dolgot a befogadó olyan dolognak tekintse, amely esztétikai szándék eredményeként jött létre, vagyis valaki szándékosan olyannak akarta, amilyen.³⁴³ Genette javaslata nagyon finoman kerüli meg azt a problémát, hogy a dolgot előállítója vajon valóban ilyennek akart-e, vagyis valóban létezett-e a keletkezésnél ez az esztétikai szándék, vagy csak utólag vetítődik bele: az ő értelmezésben elegendő, ha a befogadó feltételezi ezt a szándékot (sőt, az is elegendő, ha ennek lehetőségét mérlegeli). Ez a recepcióesztétikai javaslat a műalkotás státust nem történeti bizonyítás, hanem az aktuális befogadás függvényévé teszi, és ebben az értelemben különösen alkalmas a kortárs múzeumi gyakorlat elméleti megragadására, ahol a modern művészetfogalom megszületése előtti alkotások is a „művészet” terében jelennek meg. Természetesen az, hogy ilyen „művészi funkciót” tulajdonít valaki egy dolognak, nem független attól, hogy a dolog múzeumon belül kerül kiállításra, hiszen az intézményrendszer segíti, néha elő is írja, a befogadói magatartás kialakulását.

Érdeemes Genette javaslatát Arthur C. Danto elméletével összevetni, amely szintén a műalkotás definiálást kísérelte meg. Az egymástól fizikailag megkülönböztethetetlen vörös négyzetek példáján elindulva Danto összességében arra kérdezett rá, hogy mi tesz egy

³⁴² Lévinas bölcséletében is központi szerepet kapott a kifejezés kérdése. Ennek részletese elemzését lásd: Rónai András: A KIFEJEZÉS. PhD disszertáció, Debreceni Egyetem. Debrecen, 2011, 11-78.

³⁴³ Genette: THE AESTHETIC RELATION, 138-140.

hétköznapi használati tárgyat műalkotássá (és a vele fizikailag teljesen azonos párja miért marad meg pusztán hétköznapi tárgynak).³⁴⁴ Az egyik nagyon kényelmes válasz az lenne, hogy a múzeumban való elhelyezés és így a művészeti világ (*artworld*) döntése tenné ezeket műalkotásokká: a múzeumban a dolog műalkotás, a múzeumon kívül használati tárgy, ahogyan az már Duchamp piszoárja esetében is világos volt.³⁴⁵ Ugyanakkor, bár a múzeum szolgálhat mintaként nagyon sokaknak ebben a döntéshozatalban, ettől függetlenül a múzeumba bekerülés nem magától értetődő folyamat, amely során a „miért lenne ez mű” kérdés legitim módon vetődik fel. Danto válasza erre a problémára összességében az volt, hogy a szuverén művész szuverén döntése az, ami műalkotássá avathatja a hétköznapi tárgyat is.³⁴⁶ A műalkotás attól lesz műalkotássá, hogy a művész szándékosan műalkotást készít el – a művészeti világ döntése ezt az alapító tettet igazából csak jóváhagyja. Ennek a tudatos művészi tettek a struktúráját Danto úgy fogalmazta meg, hogy a műalkotások nem pusztán azt mondják el, amit mondani akarnak, hanem egyben arról a formáról is kifejeznek valamit, amelyben mondandójukat közlik.³⁴⁷

Az elmélet nagy erőssége, hogy megoldást kínál a fizikailag megkülönböztethetetlen műalkotások és használati tárgyak kérdésére, ugyanakkor ezt olyan áron képes csak megtenni, hogy a műalkotások köréből kizárja azokat a műveket, amelyeket a mester (még szigorúan nem művész) nem annak tudatában alkotott meg, hogy ő most valójában művészetet csinál. Vagyis az autonóm művészetfogalom kialakulása előtti művek jó részét: mind a vallási kontextusban születő műveket, mind pedig a valóság visszatükrözésére tett spontán kísérleteket. Ez pedig felettébb problematikus: ugyanis az autonóm művész legitimációja minden lázadási kísérlet ellenére éppen az őt megelőző „művészeti” termelésből és annak esztétikai áttértelmezéséből származik. Való igaz, hogy a valóságutánpótlás fogalma nem elégséges a művészet fogalmának meghatározásához a XX. századi művészet tükrében, ugyanakkor kétséges, hogy a szuverén művész modelljén alapuló művészetfogalom közelebb visz-e a korábbi korok esztétikai termelésének megértéséhez. Genette javaslata ennél megengedőbb: bár ezek a művek nem autonóm művészi tettek eredményei, mégis

³⁴⁴ Arthur C. Danto: A KÖZHELY SZÍNEVÁLTOZÁSA – MŰVÉSZETFILOZÓFIA. Ford. Sajó Sándor. Enciklopédia, Budapest, 2003. A gondolatmenet összefoglalásához lásd: Bárány Tibor: MŰALKOTÁSOK ÉS PUSZTA DOLGOK – ARTHUR C. DANTO ÉS AZ ANALITIKUS MŰVÉSZETFILOZÓFIA. *Kellék* 27-28 (2005): 201-222. A megkülönböztethetlenség vitájához lásd: Radnóti: HAMISÍTÁS, 154-185.

³⁴⁵ A művészet „intézményi” elméletének kidolgozója George Dickie volt. Lásd: George Dickie: DEFINING ART. *American Philosophical Quarterly* 6 (1969): 253-256. Dickie vállaltan támaszkodott Danto írására a művészeti világról. Arthur C. Danto: THE ARTWORLD. *The Journal of Philosophy* 61 (1964): 582-584. Danto a művészet intézményi elméletét nem fogadta el. Lásd: György Péter: DIGITÁLIS ÉDEN. Magvető, Budapest, 1998, 105-109.

³⁴⁶ Danto a művész eredeti szándékának döntő jelentőséget tulajdonít a műalkotás legalapvetőbb jegyeinek befogadásában is. Danto: A KÖZHELY SZÍNEVÁLTOZÁSA – MŰVÉSZETFILOZÓFIA, 115-133.

³⁴⁷ Danto: A KÖZHELY SZÍNEVÁLTOZÁSA – MŰVÉSZETFILOZÓFIA, 142-147 és 161-201.

vonatkozásban állnak az ábrázolás és kifejezés kérdésével, vagyis esztétikai szándék tulajdonítható nekik.

Függetlenül attól, hogy Genette javaslata szolgálhat-e szigorú művészetdefiníció alapjául, itt most az a fontos, hogy a befogadónak ez a szándéktulajdonító viselkedése a műalkotáshoz fűződő viszony részének tekinthető. Vagyis a műalkotásokhoz, így a művészet halmazába tartozó képekhez fűződő viszony eredendően magába foglalja azt, hogy a mű mögött egyben alkotót is feltételez a befogadó, vagyis nem gondolja azt, hogy a mű pusztán automatikus mechanizmusok, konvenciók és véletlenek egyvelege – hanem valakinek a tette. Ennek a szándéktulajdonításnak a természete jelenti a központi kérdést: hogyan lehet a mű egyszerre valaki kifejeződése és ugyanakkor önmagában álló képződmény? Lévinas filozófiájának tükrében azért jelentősek ezek a megfontolások, mert a műnek ez a bizonytalansága az etikai viszony határán helyezkedik el. Ha a művel az alkotó megszólít engem, akkor egyben etikai viszonyba pozicionálódunk mindketten, vagyis a mű az ő arcává válik, jel-adássá, amely tőle felém mutat. Ugyanakkor a mű önmagának elégségessége és érdeknélkülisége felszámolja az etikai viszonyt ezt a közvetlenségét. Ezt a kettősséget két szempontból vizsgálom, az eredeti kontextus elhalványulásának és az alkotás eredendő magányának szempontjából.

A művész kifejeződéseként értett mű modern jelenség. Az autonóm művészet fogalmának megszületése előtt az elkészült kép a kultusz vagy a hatalmi reprezentáció jól körülhatárolt céljait elégítette ki (még akkor is, ha egyre sikeresebb látványvilágként olyan szemlélődésre csábított, amellyel összességében átlépett ezeken a célokon). A kép azért készült el, hogy egy célnak megfeleljen, készítője pedig elsősorban nem kifejezni akart vele valamit, hanem teljesíteni a szerződésben foglaltakat a megfelelő anyagi ellentételezésért (vagy esetleg ezen keresztül szolgálni például a szerzetesközösséget, ahova tartozott). Természetesen ezek a képek is ábrázoltak és kifejezésre jutattak dolgokat, de nem a „művész” személyes kifejeződései voltak. A középkorban még a mesterek emancipációját megelőzően a képek egyre tudatosabb használata figyelhető meg a megrendelő (aki még nem mecénás) részéről, így sok esetben a képek inkább az ő mint a művész kifejeződéseinek tekinthetők.³⁴⁸

Ezek az érdekevezérelt összefüggések hasadtak darabjaikra akkor, amikor a képek átkerültek eredeti kontextusukból a múzeum kontextusába. Ebből a szempontból lényegtelen az, hogy a kép a kultusz, a hatalmi reprezentáció netán az öntudatos polgárság közegében született-e meg, a fontos momentum az, hogy ez az eredeti közeg elhalványult. Ennek a

³⁴⁸ A megrendelő szerepéhez lásd: Bram Kempers: *PAINTING, POWER AND PATRONAGE: THE RISE OF THE PROFESSIONAL ARTIST IN THE ITALIAN RENAISSANCE*. Ford. Beverly Jackson. Penguin, London, 1992.

folyamatnak művészetelméleti elemzését Hans-Georg Gadamer végezte le. Gadamer arra mutatott rá, hogy az eredeti kontextus elfedése a művek szélsőségesen esztétikai értékeléséhez vezetett el, amelyet ő esztétikai megkülönböztetésnek nevezett.³⁴⁹ A múzeum közegében olyan absztrakció zajlik le, ahol az elsődleges figyelem a művek formai jegyeire, kidolgozottságára, minőségére irányul, és takarásban maradnak azok a tágabb összefüggések, amelyek a művet eredeti közegéhez kapcsolják.³⁵⁰ Gadamer érvenetét különösen összetette az a tette, hogy egyszerre nehezményezte a korábbi korszakokból megmaradt művek kontextusának elhalványulását, ami önmagában nem teljesen a múzeum gerjesztette folyamat volt, hiszen a múzeum ezeket a tárgyakat részben megmentette; továbbá azt, hogy a kontextus-vesztettség egyben a modern művészet vezérlő ideológiájává vált, mert a befogadás a modern művek esetében is a formaközpontúságot és kontextus elfedését hangsúlyozta, és ezáltal a művészet egy zárt múzeumi-esztétikai szféra rezervátumába szorult vissza.

Az esztétikai szféra elkülönülésének folyamata a XIX. és XX. században tagadhatatlan, és valóban lezárta a művészet egyfajta hagyományát. Ugyanakkor az is tagadhatatlan, hogy az érdeknélküli intézményesülésén keresztül pedig megalapított egy újat, amelyben mind a régi művek, mind pedig a kortárs alkotások új életösszefüggésekbe illeszkednek.³⁵¹ Az esztétikai redukció pozitívan azt jelenti, hogy a mű engem is, aki egykor volt eredeti kontextusán kívülről érkezem meg hozzá, képes megszólítani, és az érdeknélküli befogadásban rám vonatkoztatnia magát. Bár ezekben az új összefüggésekben az eredeti kontextus elhalványul, a mű a múzeum absztraháló közegében is megőrzi saját múltjának és történetének egy részét, és továbbá képes ezekről teljesen különböző új kontextusokba is beépülni. Az esztétikai absztrakció bírálata során ezt Gadamer részben elismerte, részben igényként fogalmazta meg, és talán ez áll azon meglátása hátterében, hogy a „műalkotással a világban találkozunk, az egyes műalkotásokban pedig egy világgal”.³⁵² Így talán összességében az esztétikai autonómia nyílt elgondolása megfér az esztétikai és művészettörténeti hermeneutika eszméjével.³⁵³

A műveknek, és köztük a képeknek, ez a világa összetett jelenség. Nem pusztán arról a látványvilágról van itt szó, amely a figuratív képeken kisebb-nagyobb intenzitással feltárlulhat.

³⁴⁹ Gadamer: IGAZSÁG ÉS MÓDSZER, 117.

³⁵⁰ Gadamer többek között meggyőzően bírálta azt az álláspontot, hogy a művészet lényegét a „tisztza” érzetminőségek befogadása jelentené, és mutatott rá arra, hogy ezeket a minőségeket mindig már „valamiként” értjük meg. Gadamer: IGAZSÁG ÉS MÓDSZER, 122-124.

³⁵¹ Radnóti: JÖJJ ÉS LÁSS!, 19-27.

³⁵² Gadamer: IGAZSÁG ÉS MÓDSZER, 128.

³⁵³ A zárt esztétikai „monadológia” elméletétől a „nyílt” esztétikai hermeneutika irányába történő elmozdulásról lásd: Bacsó Béla: MŰVÉSZET ÉS TAPASZTALAT. In: Bacsó Béla: *A megértés művészete – a művészet megértése*. Magvető, Budapest, 1989, 77-95.

Ez a világ a mű egykori világa, amelynek nyomait még mindig magán viseli. Ezeknek egy része persze magán a képen látható: a gesztusok, a ruhák, a hajviselet, a kitalált vagy valódi épületek és maga a témaválasztás egytől egyig a befogadótól különböző viszonyrendszerbe enged bepillantást. Ugyanakkor ide tartoznak a kép készítésének körülményei, az alkotó és a megrendelő személytől kezdve szándékolt helyén és a hozzá kötődő rituálékön át feltételezett közönségéig. Függetlenül attól, hogy pontosan mi ismerhető ezekből, és ebből a befogadó mennyinek is van birtokában, az egykor-volt kontextusnak a nyomai átszövik a képet, és a befogadó nem pusztán egy látvánnyal, hanem mindig is egy mű-emlékkel kerül kapcsolatba. A képek javarészt nem szándékosan az utóknak állított emlékművek, de a történeti kontextus felidézésében osztoznak a történeti emlékekkel.³⁵⁴

A többi történeti emléektől ugyanakkor a képek abban különböznek, hogy a történeti nyomoknak jóval összetettebb rendszerét kínálják fel. Egyrészt a képek keletkezésének körülményei is vizsgálhatóak történeti kérdésként: ki és mikor, milyen céllal és kinek a számára készítette? Ezekről valamelyest elválnak a konkrét kép vizuális adatainak elemzése. Ez magában foglalhatja az egyes ecsetnyomok lekövetését, a vizuális nyelv vagy stílus beazonosítását, a képi történetmondás felbontását, az ikonográfiai téma meghatározását az elsődleges (például asztal) és másodlagos (például szent János) képtárgyak felismerésén keresztül, valamint az egyes korabeli ideológiák vagy nézetek kimutatását.³⁵⁵ A képi adatoknak ez az elemzése folyamatosan visszacsatol egyben a keletkezés körülményeinek vizsgálatához. Különösen egyértelmű ez a téma vagy a beazonosított ideológiák esetében, ahol a kép történeti kontextusa időnként a kép mélyebb megismerését segíti (vagy adott esetben a kép tanúskodhat az írásos forrásokban nem fellelhető radikális gondolatokról), de bő forrásanyaggal megáldott festők esetében az egyes ecsetnyomok genezise is központi kérdéssé válhat. Függetlenül attól, hogy ezek az elemzések mennyire tudják „igazukat” bizonyítani, olyan értelmezési mező meglétét mutatják, amely a kép tagoltabb és gazdagabb befogadását célozza a mű eredeti kontextusának megértésén keresztül.

Az így megtalált nyomok és magának a nyomok biztosítására tett erőfeszítés egyben pontosan azt a szándéktulajdonító viszonyulást emeli professzionális szintre, amelyet Genette a „művészi funkció” szükséges feltételeként határozott meg. Vagyis abból az alapvető

³⁵⁴ Legyen az várrom vagy papírdarab. A történeti és művészeti emlék, valamint az emlékmű fogalmához lásd: Alois Riegl: A MODERN MŰEMLEKKULTUSZ LÉNYEGE ÉS KIALAKULÁSA. In: Alois Riegl: *Művészettörténeti tanulmányok*. Ford. Adamik Lajos. Balassi, Budapest, 1998, 7-48.

³⁵⁵ A képek történeti-ikonográfiai elemzéséhez lásd Erwin Panofsky *Ikonográfia és ikonológia* tanulmányát. Panofsky: A JELENTÉS A VIZUÁLIS MŰVÉSZETEKBN, 284-338. A festői munka hermeneutikai értelmezéséhez lásd: Oskar Bätschmann: BEVEZETÉS A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI HERMENEUTIKÁBA. KÉPEK ELEMZÉSE. Ford. Bacso Béla és Rényi András. Corvina, Budapest, 1998.

meggyőződésből fakadnak, hogy pontosabban megérthető, miért lett a kép olyan, amilyen, és így az eredeti kontextus rekonstrukciója egyben annak a komplex kifejeződésnek a befogadásához is közelebb visz, amelynek egykor a kép része volt. Ennek a viszonyulásnak jele az is, hogy a művészettörténet diszciplináján belül a hangsúly a lineáris és immanens stíluskritikai levezetésekről az eredeti és komplex történeti kontextus rekonstrukciójára és a befogadás folyamatának vizsgálatára tolódott át.³⁵⁶ Megfontolásra érdemes ugyanakkor, hogy már magának a stílusnak a szigorú művészettörténeti fogalma is részben hordozta a kifejeződés implikációit. Nem tartalmi vonatkozásaiban: a stílustörténet törekvései a művek formai jegyeinek azonosítására és ezeknek a jegyeknek sorba rendezésére irányultak. Ebben az értelemben a stílus fogalma összekapcsolódva az esztétikai szféra autonómia törekvéseivel a műveket kiszakította eredeti értelem-összefüggéseiből, és a művészet immanens történetének részévé tette.³⁵⁷ Ugyanakkor a stílus fogalma mint valakinek a keze nyoma, mint a személyiség lenyomata azt sugallja, hogy a kép stílusának vizsgálatán keresztül éppenséggel alkotójának legegységibb kifejeződésével kerülünk kapcsolatba. Mintha az eredeti kontextus redukciója egyben az alkotóval való lehető legbensőségebb viszonyhoz is elvezetne. Minden vadromantikája ellenére ez a gondolat fellelhető többek között a mű fizikai jegyeinek, például az ecsetkezelésnek a szoros leolvasásában. Úgy vélem, a stílusban rejlő egediség akkor is érvényes marad, ha a stílus fogalmának egyik célja különböző stílusjegyek beazonosítása és általánosítása volt, ugyanis a kor vagy a táj netán a nemzet általánosnak szánt stílusfogalmait újra individualizálódtak: így vált lehetségessé a „gótikussal”, a „burgundiával” vagy a „hollanddal” való találkozás.³⁵⁸ Vagyis az általánosítás nem az alkotó stílusának egediségét törölte el, hanem konkrét jegyekben kifejeződő egediséget kölcsönözött ezeknek az általános kategóriáknak is.

Itt jelzem, hogy ennek az értelmezési mezőnek nem célja a kép „eredeti”, „helyes” vagy kizárólagos értelmének helyreállítása vagy valamiféle rejtett üzenet dekódolása, hanem

³⁵⁶ Ennek a művészettörténeti paradigmaváltásnak korai és fontos értelmezéséhez lásd: Hans Belting: A MŰVÉSZETTÖRTÉNET VÉGE. Ford. Teller Katalin. Atlantisz, Budapest, 2006. Rényi András megkülönbözteti a stílustörténeti, ikonológiai és hermeneutikai paradigmát. Rényi András: KONTÚRVÁZLAT, ÁRNYALÁS NÉLKÜL. In: *A „Michelangelo”-paradigma a művészettörténetben: stílustörténet, ikonológia, hermeneutika*. Szerk. Rényi András. *Enigma* 33 (2002): 5-15. Bár az ikonológia inkább a kultúrtörténeti kontextusra és a történeti nyomok rögzítésére, míg a hermeneutika a befogadás konkrét folyamatára koncentrált, közös pontjuk éppen a múltnak a jelenbe történő performatív átnyúlása. Ez feltételezi mind a kontextus ismeretét, mind pedig annak belátását, hogy a kontextus csak a konkrét képpel történő konkrét szembesülésben válhat jelen idejűvé – tovább gazdagítva ezáltal a befogadást.

³⁵⁷ A stílus fogalmában kódolt formalizmusoz lásd: Radnóti Sándor: A STÍLUS. In: Radnóti Sándor: *„Tisztelt közönség, kulcsot te találj...”*. Gondolat, Budapest, 1990, 7-17. A stílus fogalmához lásd még: Schapiro: THEORY AND PHILOSOPHY OF ART: STYLE, ARTIST, AND SOCIETY, 51-103.

³⁵⁸ Radnóti: A STÍLUS, 14-17.

inkább a képen belül és a forrásokban tetten érhető korabeli és nagyon sokrétű értelem- és érdekösszefüggések rekonstrukciója.³⁵⁹ Vagyis valamiféle végső eredeti kontextusra történő hivatkozás nem reális célja, hanem inkább egyfajta regulatív eszméje ezeknek a kutatásoknak. Ennek a regulatív eszmének ellentétpárja a naiv vagy „vad” befogadó eszméje, aki a művekhez mindenféle előzetes tudás nélkül közelít. Ez a két feltételezett és ideális viszonyulás az ikonológiai módszer ikonográfiai és ikonográfia-előtti szintje közötti ellentétben is megjelenik: az ikonográfia-előtti szinten a kép egyes elemeit saját (és az emberiség) legáltalánosabb mindennapi tapasztalatai alapján értjük meg (ez a kép izgatott asztaltársaságot ábrázol), míg az ikonográfiai szinten a kulturális hagyományban rögzült jelentése alapján (ez a kép az *Utolsó vacsorát* ábrázolja).³⁶⁰ A művészettörténeti kutatások eredményei, elsősorban a múzeum tájékoztató munkájának köszönhetően, elérik a nagyközönséget is, azzal együtt, hogy a közölt információ mennyisége és milyensége nagyon változó lehet: milyen típusú alapinformációk jelenjenek meg a kép mellett, tartalmazhat-e interpretációt és az anekdoták segítik a kép befogadását, vagy éppenséggel elterelik a figyelmet róla.³⁶¹ Így a befogadó a skála két elérhetetlen végpontja, a korabeli befogadó számára sem hozzáférhető történeti mindentudás és az újszülött (Panofskynál: ausztráliai bozótlakó) ártatlansága között helyezkedik el, továbbá a befogadás folyamata során a birtokában lévő tudásanyagnak is csak egy szelete játszik bele a képhez fűződő viszonyában, vélhetően más, saját aktuális szituációjából beszüremkedő elemekkel összevegyülve.³⁶² A befogadás egyszerre az érdeknélküli szférának az eredeti kontextustól elvonatkoztató közegében zajlik le, ugyanakkor egyben megőrzi vonatkozását az eredeti kontextusra is.

A képhez tehát hozzá tartozik elhalványult történeti kontextusának befogadása. Ennek köszönhetően pedig a kép egyfajta törésben közvetíti azoknak a többieknek távollétét is, akiknek valamilyen formában köze lehetett hozzá. A törés azt jelenti, hogy pontosan tisztában vagyok azzal, hogy a kép mint kifejeződés nem engem céloz meg: még abban az esetben is, amikor tudatosan az utókor számára emelt emlékműről van szó, csak valamiféle általános címzett helyét tölthetem be (vagy pedig, kissé patológiusan, azt kellene gondolnom magamról, hogy a történelem eddigi „fejlődésének” én magam vagyok az értelme és célja). Sokszor azt sem tudom, ki készítette a képet, vagy, ha tudom is, semmiféle kapcsolat nem fűz

³⁵⁹ Lásd: Bächtmann: BEVEZETÉS A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI HERMENEUTIKÁBA, 50-52 és 65-67.

³⁶⁰ Panofsky művészetelméletéhez és a vad befogadás kérdéséhez lásd: Radnóti Sándor: A VAD BEFOGADÁS (ERWIN PANOFSKY KRITIKAI MÉLTATÁSA – MŰVÉSZETFILOZÓFIAI NÉZŐPONTBÓL). In: Radnóti Sándor: „Tisztelet közönség, kulcsot te találsz...”. Gondolat, Budapest, 1990, 132-194.

³⁶¹ Ehhez lásd: Mieke Bal: DOUBLE EXPOSURES. THE SUBJECT OF CULTURAL ANALYSIS. Routledge, New York, 1996, 97-128.

³⁶² Radnóti: A VAD BEFOGADÁS, 185-187.

hozzá. Csak sejtéseim lehetnek azokról az emberi viszonyrendszerekről, amelyben a kép megszületett. Ugyanakkor ez nem akadályozza meg, hogy a képre itt és most mégis úgy tekintsek, mint ami rám tartozik vagy engem céloz meg – ez lenne összességében az esztétikai redukció hozadéka.³⁶³ Azzal, hogy a kép vonatkozásába kerülök, egyben viszonyulok azokhoz is, akik számára egykoron fontos volt, vagyis ugyan megfakultan de mégis belépek annak a letűnt világnak az összefüggéseibe, amelynek tanújaként a kép maradt meg. Elfogadom azt a kifejeződést, amelyet nem is nekem szántak, és amely egyszerre célozza meg énemet, így nem megkerülhető, és amely ugyanakkor a másik testi közelségéhez képest kevésbé erőszakosan ér el engem. Éppen ezáltal hiányzik belőle a felelősségnek az a kérlelhetetlen végtelensége, amely egyébként az arc sajátja.

Hasonló töredezett viszony figyelhető meg a mű későbbi befogadóival. Azok a kérdések, hogy az adott kép hogyan vészelhette át az évszázadokat, a legutóbbi időig a gyűjtéstörténet és a kép valóságának bizonyításához elengedhetetlen származástörténet kifejezetten technikai problémájához kapcsolódtak. A történeti kontextus felértékelődése azonban nem csak az eredeti – kiinduló – kontextust tűntette ki figyelemmel, hanem hasonlóan fontossá váltak azok a kiemelt későbbi befogadók, akiknek a képhez fűződő viszonya vagy a forrásokban, vagy magán a képen megragadható. Ez lehet egy kiemelkedő gyűjtő személye vagy azok sokasága, akik írásos fohászt címeztek a képhez még évszázadokkal később is ugyanazon a kultuszhelyen. Lehet a restaurátor, aki a falképet jól időzített leválasztással a szétázástól megmentette, és a múzeumra bízta, de lehet a bér munkás is, aki a középkori oltárkép ácsolatát szétfűrészelte, hogy az egyes darabok mint „táblaképek” jobb áron kerüljenek értékesítésre a piacon (vagy beférjenek az utazóládába). A különböző diktatúrák és demokráciák erőszakos kulturális kisajátításai (és rablásai) is ezeknek az összetett történeteknek elkendőzhetetlen fejezetei közé tartoznak. Tarthatjuk őket barbároknak, tudatlanoknak netán felvilágosultaknak, de azzal, hogy nyomukat ott hagyták a képen, egyben történetének részeseivé is váltak, és így a befogadás során hasonló megfakult távollévökké válnak mint az eredeti kontextusban ott lévő többiek.

A másinak ez a távolléte erőteljesen körüluggi az esztétikai szféra önállósodása után megszületett műveket is. Egyrészt a mű mint kifejeződés struktúrája határozottabbá vált. Ennek legfőbb oka az, hogy az autonóm művészet fogalmának megszületését követően a műalkotásnak mint a művésztől a befogadó elé mutató kifejeződésnek elgondolása lett domináns. Azzal párhuzamosan, hogy a kép kiszakadt a kultusz és a hatalmi reprezentáció

³⁶³ Vagyis a befogadás az esztétikai autonómia és heteronómia összjátékán alapul. Lásd: Radnóti: JÖJJ ÉS LÁSS!, 45-54, különösen 50-52.

érdekösszefüggéseiből, a múzeum (szalon, kiállítótér stb.) számára alkotó művész egyben a szélesebb közönség ízlése számára készített műveket. A romantikus zsenikultuszban mind a mai napig ható erővel a művész a mű eredetivé vált. Az esztétikai szféra sokat bíralt absztraháló közegében teljesedik be összességében az a folyamat, ahol a mű (és így a kép) eminensen alkotójának olyan kifejeződésévé válik, amelyet a befogadónak szán. Ugyanakkor fontos látni, hogy éppen az eredeti kontextust uraló közönség sajátosságai miatt, amelyet a művész megcélzott, a kifejeződésnek ez az intenzívebb struktúrája mégiscsak kontextusfüggő marad, vagyis az autonóm művészet korszakából származó művek is ugyanúgy kitéttek az idő munkájának. Hiába szánták ezeket a műveket a múzeumi közönségnek, ez mindig az adott kor közönsége volt, vagyis a későbbi befogadó ezekre is elsősorban mint egy letűnt világ maradványaira tekint.

A kortárs művek esetében ez az időbeli távolság lecsökken, és ebben az értelemben befogadásuk különbözik a régebbi korokból származóktól. Ugyanakkor ez az egyidejűség nem változtatja meg feltétlenül a kifejeződés általános töredezett jellegét, mert az alkotók legtöbb esetben nem részesei saját jelenemnek. Vagyis bár a művek jó része mint kifejeződés születik meg, a befogadó mégiscsak valamiféle általános címzett helyére lép. A kifejeződésnek ez az általános viszonya természetesen sokkal közvetlenebb mint a pár száz évvel korábbi mű esetében – ugyanakkor mégiscsak általános viszony. Azok az információk, amelyeket akár nagy mennyiségben is összegyűjthetnek az alkotóról, még nem teszik a viszonyt személyes viszonyná, hanem inkább a történeti kutatások nyomrögzítését reprodukálják. Vagyis a másik (az alkotó) itt sem szemtől szemben áll velem, hanem a kifejeződésben a másik elhalványuló távollétével szembesülök csak.

Ez alól a kivételt pontosan azok a helyzetek jelentik, amikor az alkotó személyes jó ismerős. A kivételesség oka nem az, hogy esetleg olyan személyes információkhoz van hozzáférésem, amelyhez a közönségnek éppenséggel nincs (bár ennek hermeneutikai hatása nem elhanyagolható), hanem az, hogy az alkotó és köztem eleve létezik a beszélgetés, a kifejeződések cseréjének interperszonális tere. Ebben a térben fennáll annak a lehetősége, hogy a kép (vagy bármiféle mű) ehhez a beszélgetéshez tartozó kifejeződéssé válik, vagyis nem pusztán önmagában álló általános kifejeződésként viszonyulok hozzá, hanem felém tett jelzésként értem meg. Nehéz lenne ezeknek a személyes vonatkozását és erejét eltagadni, hiszen a művek egyszerre mentenek át valamit önállóságukból és befejezettségükből, de mégsem tudják teljesen elfedni, honnét is érkeznek. A kifejeződés kérdéskörének kétség kívül az a szeglete ez, ahol a műalkotás legközelebb sodródik ahhoz, hogy arccá, azaz etikai kifejeződéssé váljék, ahol a másik az érte vállalt felelősségre hív engem.

Ennek a kettősségnek a végleiteit két gondolattal mutatnám be. Az első, már idézett gondolatmenet Lévinas Celan elemzéséből való. Lévinas, saját bölcséleti életművének ellenében beszél akkor, amikor Celant idézi: „nem látok különbséget egy kézszorítás és egy vers között”.³⁶⁴ Lévinas itt a vers (és az ő elgondolásában szigorúan nem a kép) esetében annak lehetőségét hangsúlyozza, hogy ezeket Celannal bármiféle tartalmuk vagy egyéb jellemzőjük előtt eleve mint nekünk szánt kifejeződéseknek értjük meg. Vagyis az alkotó műveiben bennünket céloz meg, a mű azért jön létre, hogy befogadják, és ezáltal a személyközi párbeszéd legalapvetőbb rétegéhez tartozik.³⁶⁵

Ezzel gyökeresen szemben áll Maurice Blanchot álláspontja, aki az alkotásban (elsősorban az írásban) olyan tevékenységet lát, amely pontosan ezeket a személyes viszonyokat szaggatja szét. Blanchot nem pusztán annyit állít, hogy a befogadó nem ismerheti eléggé az alkotót, hanem azt, hogy az alkotás folyamata olyan kifejeződéshez vezet el, amely nem egy párbeszéd részeként (akár kezdete vagy végeként) adja magát. *A lényegi magány* című írásában így fogalmaz:

Írni annyi, mint széttörni azt a köteléket, mely a beszédet hozzám fűzi, széttörni azt a viszonyrendszert, mely miközben 'hozzád' beszéltem, abban az értelemben juttat szóhoz engem, melyet a beszéd tőled kap, mert megszólít téged: ő az a megszólítás, mely bennem kezdődik, mert benned végződik. Írni annyi, mint széttörni ezt a köteléket.³⁶⁶

Természetesen felmerül a kérdés, hogy Blanchot javaslata csak az írás folyamatára, vagy, ahogyan én értelmezném, az alkotás folyamatára vonatkozik-e, amelynek az ő esetében az írás a modellje. A költészet és az irodalom esetében a beszéddel való párhuzamok kétség kívül erősebbek, de az alkotó-mű-befogadó hármass viszonyrendszerének struktúrája általános érvényű. Ha elfogadjuk Blanchot javaslatát, akkor mind az alkotó, mind pedig a befogadó részéről a művel megszülető viszony egyben a másikhoz fűződő viszony új formáját eredményezi. Az alkotó esetében ez a kifejeződés társtalanságát (Blanchot-val: magányát) jelenti: az írás olyan beszéd, amelyik felvállalja azt, hogy senkihez sem szól. Nem pusztán arról van szó, hogy az alkotó magányos lenne, hanem arról, hogy mivel a beszéd a társas lét legelemibb formája (szólok valakihez), az alkotásba az írás erőszakkal megfosztja beszédet ettől a társas dimenziójától. Vagyis a magány itt nem esetlegesség, hanem vállalt kiüresítése a

³⁶⁴ Lévinas: PAUL CELAN, 1415.

³⁶⁵ Bacsó Béla mutatott rá arra, hogy a vers és kézszorítás közötti kapcsolat nem független a saját kéznek a betűk és a vers fizikai megalkotásában játszott szerepétől. Az eredeti kifejeződésként értett vers ebben az értelemben a kéz-műve. Bacsó Béla: A SZÓ ÁRNYEKA – PAUL CELAN KÖLTÉSZETÉRŐL. Jelenkor, Pécs, 1996, 14-23.

³⁶⁶ Maurice Blanchot: A LÉNYEGI MAGÁNY. Ford. Kicsák Lóránt. In: Maurice Blanchot: *Az irodalmi tér*. Kijárat Budapest, 2005, 13. Jelzem, hogy a *Végtelen beszélgetés* Lévinas *Teljesség és Végtelen* művét elemző szakasza ezt a kérdést nyitva hagyja: az aszimmetrikus viszony forrásává a nyelv (a semleges) válik ugyan, de a más minden formája feltételezi a másik alapvető másságát. Blanchot: L'ENTRETIEN INFINI, 100-105.

társas létnek a műalkotáson keresztül. Ugyanez a kiüresítés vagy eltörlődés megy végbe a befogadó oldalán is: a mű befogadása egyben olyan kifejeződés elfogadása, amely nem valakitől érkezik – éppen ezért legkiélezettebb formája az, amikor az alkotó személyes jó ismerős, hiszen azt a paradox helyzetet teremti meg, hogy úgy hallgathatók valakit, hogy közben nem ő beszél. Vagyis ebben az értelemben a műalkotásokkal való foglalatosskódás a személyes kötelékek felszámolása, olyan kifejezések keresése, amelyek nem tartoznak a másikkhoz.

A kifejeződés eme nagyon tág problémakörének közös kérdése az, hogyan válhat a kép (és a mű) egyben a másik olyan távollétének hordozójává, amely minden közvetítettsége ellenére rám vonatkozik. Ez a kérdés vetődik fel a letűnt korokból származó képekhez fűződő viszonyunkban, ahol a múzeum érdeknélküli terében felkínált tárgyak egyben az egykor-volt másik világ érdekösszefüggéseit is őrzik (függetlenül attól, hogy ebből mennyi ismeretes, és az elérhető ismereteknek milyen mértékben vagyunk birtokában). Ez a kérdés vetődik fel a kortárs művekhez fűződő személyes viszonyunkban, ahol a mű egyszerre definiálódik a másiktól felém mutató kifejeződésként (mint beszélgetés), és ezen kifejeződés lehetőségének tagadásaként (mint írás). Az érdeknélküli működése mind a múltbéli, mind a kortárs művek esetében egyszerre irányul a „valóságos”, „történeti” vagy „eredeti” élet- és érdekösszefüggések felszámolására, és őrzi meg ugyanakkor az ezekkel való találkozásnak és a szembesülésnek a lehetőségét. Ennek a paradox mozgásnak köszönhetően többek között a képek is mint a másik töredezett vagy elhalványult kifejeződései mutatkozhatnak meg. Elhalványultak, mert nem a másik testének uralhatatlan közelségében születnek meg ezek a megnyilatkozások, ugyanakkor megmaradnak olyan kifejezéseknek, amelyek elől nem térhetünk ki.

Ízlésítélet és a többiek

A kifejeződés kérdése a képeket a másik (az alkotó) és az én (a befogadó) közötti lehetséges kommunikatív tér részeként értelmezte, és azt mutatta meg, hogy a képek nagyon sokrétűen működhetnek a másik távollétéként. Az ízlésítélet kérdése szintén a képen keresztül megmutatkozó másik távollétének etikai implikációit vizsgálja. Röviden megfogalmazva: az ízlésítéletben olyan társas igény rejlik, amely a képhez fűződő viszonyban engem mint a művet megítélő ént összekapcsol a többieknek bizonyos csoportjával, akiktől elvárom, hogy ítéletemre reagáljanak. Ezzel a képhez fűződő viszonyomban, a felette érzett tetszéssel vagy nem-tetszéssel, egyben a többiek is bevonódnak, vagyis a viszony eredendően, már az ízlésítéletben plurális. Az ízlésítéletnek ezt a többségét Kant fogalmazta meg, amikor a

szépet mint egy általános érvényű de a fogalmi megalapozást nélkülöző tetszés tárgyaként határozta meg. Az *ítélőerő kritikája* vonatkozó gondolatmenetének áttekintése után azt vizsgálom meg, hogy a szép feletti tetszés szükségszerűségéből hogyan születik meg az egyetemes esztétikai állapot eszméje Friedrich Schillernél és ez a gondolat hogyan kerül át a modern művészetre Thierry de Duve-nél.

Kant nagyban támaszkodott az ízlélméletek már kialakult hagyományára akkor, amikor az *ítélőerő* kritikai rendszerének harmadik pillérévé tette. Ezek a közül a legfontosabb kétség kívül az a meglátás, hogy az egyéni ízlés szabad mozgásterének megtartása érdekében le kell mondani az ízléskritika azon törekvéséről, hogy a tetszés kiváltó okát saját tárgyában lelje meg.³⁶⁷ Nagyon sokféle dolog nyerheti el tetszésemet, és fordítva, ugyanarra a dologra nagyon sokféleképpen reagálhatunk – ez a pluralizmus kétségessé teszi annak lehetőségét, hogy lenne a jelenségeknek (a szépnek) olyan objektív kánonja, amely szükségszerűen tetszést vált ki. Kant ugyanakkor azt is érzékelte, hogy az ízlés teljes szabadsága összeütközik azzal az alapvető tapasztalattal, hogy a szép feletti tetszés során úgy érzem, ebben a tetszésben mindenkinek egyet kell értenie velem.

„Az ízlésítélet mindenkinél feltételezi a helyeslést; és aki valamit szépnek nyilvánít, annak elvárása szerint az illető tárgyat mindenkinek tetszésben kell részesítenie és hozzá hasonlóan szépnek nyilvánítania.”³⁶⁸

Kant ezt a megfigyelést messzemenőig próbálta kiaknázni kritikai rendszerében.³⁶⁹ Az egyéni ízlésítélet egyetemességigényét egyfajta közös érzék (a közönséges értelemtől megkülönböztetett *sensus communis*) jeleként értelmezte: tekintettel arra, hogy a szép feletti tetszés nem fogalmi megismerés eredménye, egyetemességigényének nem objektív fogalmi szükségszerűségéből, hanem az elme állapotának megfelelő hangoltságából kell származnia.³⁷⁰ A közös érzék arra vonatkozik, hogy a képzelőerő vajon olyan formában készíti-e el a tényleges sémái segítségével a képzeteket, amellyel azok a fogalmi megismerés alapjául is szolgálhatnak, és továbbá a fogalmi ítélet hiányában érzékeli az elme erőinek egyszerre célszerű de a fogalmi megismerés alól mégiscsak felszabadult játékos működését. Az érdeknélküliség kitétele ebben a folyamatban azért fontos, mert az egyéni érdekek (elsősorban a kellemes gyönyörök) eltávolításával az ízlésítélet megtisztulhat azoktól a partikuláris elemektől, amelyek pontosan az elme erőinek ezt a szabad játékát és a felette érzett örömet szennyezhetnék, és ezzel egyetemességét veszélyeztethetnék. Végezetül Kant számára a

³⁶⁷ Kant: AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA, 209-210, és Radnóti: JÓJÉ ÉS LÁSS!, 386-390.

³⁶⁸ Kant: AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA, 154.

³⁶⁹ A koncepciót feszítő nehézségekről lásd: Papp: ELIDŐZNI A SZÉPNÉL – KANT ESZTÉTIKÁJÁRÓL, 310-330.

³⁷⁰ Kant: AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA, 156 és 216-221.

képzelőerő eme szabadsága feletti tetszés köti össze a fogalmi megismerést (az értelmet) a cselekvés szabadságával (az ésszel), vagyis a természeti szükségszerűséget az akarat szabadságával: az ízlésítéletben ugyanis az ítélőerő ezt az örömet a pusztá és tiszta észfogalom alapján ítéli meg.³⁷¹

Függetlenül attól, hogy vajon *Az ítélőerő kritikája* sikeresen egyezteti-e össze a természeti szükségszerűséget az egyén szabadságával, Kant érzésem szerint pontosan ragadta meg az ízlésítélet fenomenójában rejlő „többséget”.³⁷² Az, hogy valami tetszik nekem, az nem marad meg az én magánügyemnek, hanem már eleve a tetszés megosztására hív. Így saját személyes tetszésem társas karakterrel gazdagszik. Ugyanakkor Kantnál ez a megosztás egyben egyetemes is: mindenkinek szépnek kell találnia azt a rózsát, amit én szépnek találok.³⁷³ Bár tisztában vagyok azzal, hogy ez a követelmény objektíve nem igazolható, és nem is fog teljesülni, ettől függetlenül ezt az igényt nem tudom magamban elfojtani.

Kantnál a közös érzék a „mindenki”, vagyis az emberiség egyfajta tágabb, az adott kontextustól elvonatkoztató eszméjét hordozza: függetlenül az ízlés evidens különbségeitől fennáll annak az ígérete, hogy a szép feletti örömről keresztül az emberiség egyetértésre fog jutni, vagy egyetértésre kell jutnia. Ez a közös érzék nem garantálja semmilyen formában a vállalkozás empirikus sikerét, ugyanakkor fenntartja az egység eszméjét, vagyis nem engedi, hogy a különböző empirikus ellentétek egyben magát az ígéretet vagy igényt is felszámolják. Az ízlésítéletnek ez az egyetemességigénye központi jelentőségű a kultúrák közötti párbeszédet illetően, ugyanis azt a kérdést veti fel, hogy vajon a közös érzék eszméjében benne foglaltatik-e egyben a kultúrák közötti különbségek felszámolásának igénye is.³⁷⁴ Az egyetemes tetszés gondolata értelmezhető úgy is mint az európai kultúrfölény és

³⁷¹ Kant: *AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA*, 269-270.

³⁷² Ez az állítás természetesen vitatható. Gérard Genette például, aki elfogadja az ízlésítélet szubjektív természetének Kant által vázolt koncepcióját, a benne feltételezett egyetemességigényt olyan megerőszkolt konstrukciónak tekinti, amellyel Kant igazából az ízlés szélsőségesen relativista felfogásától kísérelt meg visszatáncolni. Genette úgy látja, valóban keressük ízlésítéleteink igazolását a többiek előtt, ám ez pusztán egy alfaja annak a nagyon is általános emberi viselkedésnek, amely mindenben a környezete megerősítését is elvárja, és így ez nem pusztán az esztétikai viszony sajátja. Genette: *THE AESTHETIC RELATION*, 64-72. Nehezen lenne vitatható, ahogyan Kant sem tenné vélhetően, hogy ítéleteink jó része az objektív és társas elismerést célozza. Ugyanakkor a kérdés az, hogy az érdeknélküli ízlésítéletben, pontosan az érdeknélküliségnek a világot és a többieket zárójelbe tevő mozzanata miatt, nem meglepő és ezáltal sajtóságos-e a többiek felbukkanása? Nem ez lenne-e az érdeknélküli viszony csak őrá jellemző dinamikája: pontosan azok jelennek meg az ízlésítéletben implikálva, akikről a tárgy érdeknélküli befogadása során elfeledkeztem?

³⁷³ Heller vitatja a szépnek ezt a kötelező egyetemességigényét Kantnál, és pusztán hitnek vagy meggyőződésnek tekinti azt, hogy a dolog mást is örömmel fog eltölteni, „vagy legalábbis történhet így”. Heller: *A SZÉP FOGALMA*, 178-186, különösen 179-180. Heller álláspontját a sajátoméhoz közelebbinek érzem, de hangsúlyozom, hogy Kant szerint ez az egyetemességigény megköveteli a teljes egyetértést mindenki részéről.

³⁷⁴ Univerzalizmus és az egyes partikuláris kultúrák megőrzésének tágabb kérdéséhez lásd: Charles Taylor: *THE POLITICS OF RECOGNITION*. In: *Multiculturalism and „The Politics of Recognition”*. Szerk. Amy Gutmann. Princeton UP, Princeton, 1992, 25-75.

imperializmus egyik manifesztációja: bár Kant maga nem rögzíti a szép kánonját, az ítéletnek ez a mindenkire kiterjedő egyetemessége tekinthető olyan felszólításnak, amely nem figyel a tőle eltérő ízlésre.³⁷⁵ Kant ízlélmélete ugyan toleráns mindennapi alkalmazását illetően. Ezzel szemben nem toleráns magában az ízlésítéletben: bár elfogadom a tőlem eltérő vélemények létezését, az ízlésítéletben ettől függetlenül úgy gondolom, hogy ezeknek idomulniuk kell az enyémhez. Ezzel szemben az egyetemességigényre lehet úgy is tekinteni mint az emberiség absztrakt egységének a garanciájára: e nélkül a közös érzék nélkül a világ szükségképpen olyan kulturális zárványokra esik szét, amelyek között nagyon nehezen képzelhető el bármiféle átjárás vagy kommunikáció.³⁷⁶ Ebben az értelmezésében az egyetemességigénynek köszönhető az, hogy egyáltalán foglalkozunk azzal, mások hogyan vélekednének (vagyis hogyan kellene vélekedniük) ugyanarról a dologról. Az ízlésítéletben rejlő igény maga tehát lehet intoleráns, ennek az igénynek a megléte összességében a pluralizmus felé mutat.

Ehhez a problémakörhöz annyit tennék hozzá, hogy Kant totális egyetemességre törekvő pozíciójával ellentétben talán megengedhető nem csupán az ízlésnek, hanem maguknak az egyes ízlésítéleteknek egyfajta toleráns értelmezése. Ha valamit, például egy rózsát, szépnek találok, magában az ítéletben megjelenhet már az a plurális mozzanat, hogy bár nekem ez a rózsza tetszik, lehet, hogy te majd nem találsz annak. Ez a fajta bizonytalanság a másik ízlésítéletét illetően intuitíven is belátható: e nélkül a kedvesének rózsát vivő udvarló nem aggódna, hogy vajon kedvese is szépnek találná-e ezt a rózsát, hanem Kanttal együtt azt gondolná, hogy ezt a rózsát mindenkinek, így kedvesének is, szépnek kell találnia. Vagyis az ízlésítéletben a benne rejlő egyetemességigény mellett nagyon könnyen megfér a bizonytalanság és az ebből fakadó tolerancia a másik ítéletét illetően. Ez a bizonytalanság azt feltételezi, hogy már saját ítéletem eleve relatív, még mielőtt az enyémtől eltérő ítéletekkel szembesülnék. Ez természetesen annak a reménynek a feladását jelenti, hogy az emberiség közös megegyezésre jut majd ezeket a különbségeket illetően. Ugyanakkor, úgy vélem, nem iktatja ki az ítéletben benne rejlő többséget, vagyis a közös érzék közvetítő szerepe

³⁷⁵ Ezt a felvilágosodás vezéralakjainak reflektálatlan rasszizmusa még problémásabbá teszi. Lásd: Charles W. Mills: MULTICULTURALISM AS/AND/OR ANTI-RACISM. In: *Multiculturalism and Political Theory*. Szerk. Anthony Simon Laden és David Owen. Cambridge UP, Cambridge, 2007, 109-114.

³⁷⁶ Thierry de Duve arra mutatott rá, hogy ez az egyetemességigény abból fakad, hogy a szép (és a mű) mindenkit képes megszólítani. Ez különösen a műalkotás esetében válik fontossá, mert ott felvethető lenne, hogy az egyetemesség a művész azon képességéből eredeztethető, hogy ő az emberiség egészéhez beszél. Ugyanakkor de Duve értelmezésében a művésznek ez az „univerzális mandátuma” nem saját státusából fakad, hanem éppen a mű megszólító ereje vetül vissza többek között a művészre is (vagyis a mű egyetemessége alapozza meg a művészi intenció egyetemességét, és nem fordítva). Thierry de Duve: *DO ARTISTS SPEAK ON BEHALF OF ALL OF US?* In: *The Life and Death of Images – Ethics and Aesthetics*. Szerk. Diarmuid Costello és Dominic Willsdon. Tate, London, 2008, 146-150.

megmarad, csak a homogén végső állapot igényét egyfajta plurális végső állapot ígérete váltja fel, ahol ezek az eltérő ízlések, éppen saját toleranciájuk miatt, megférnek egymással.

Továbbá, éppen azért, mert megenged eltérő ítéleteket, ez a toleráns ízlésítélet nem „mindenkit”, hanem „valakiket” céloz meg. Nem arról van szó, hogy a „mindenkinek így kell éreznie” igényét kiváltja a „mindenki érezhet másként” érdektelenségbe fulladó gondolata. Inkább arról, hogy a lehetségesek az enyémtől eltérő ítéletek is. Ez az áthangolása Kant eredeti meglátásának lehetővé teszi, hogy univerzális helyett eredendően toleráns ítéletet lássunk az ízlésítéletben. Ez az áthangolás egyrészt megtartja a többségnek azt a nagyon fontos gondolatát, amelyre már Kant is rámutatott: az ízlésítéletben nem vagyok „egyedül”, hanem abban eleve benne foglaltatik saját társassága és megoszthatósága (ez pedig harmonizál az ízlés kérdéskörének történeti gyökereivel is, amelyek a jó társasághoz kapcsolják). Továbbá az elvont emberiség vagy „mindenki” helyett az ellenvéleményekben bizonyos „másikak” körvonalazódhatnak. Bár ők időnként nagyon határozott alakot is ölthetnek (korábbi tapasztalatokból sejtem, hogy X nem fog velem egyetérteni), már önmagában az egyedi ellenvélemények lehetősége személyesebb (interszjektív, de nem feltétlenül univerzális) terét jelöli ki ennek a pluralitásnak, mint az emberiség megfoghatatlan összessége. És ezzel párhuzamosan, ahogy az ellenvélemények határozottabb alakot öltenek, úgy a velem egyetértő másikkak is kilépnek az emberiség arctalan mindenkijének tömegéből. Vagyis a toleráns ízlésítélet gondolata nem pusztán megtartja annak Kant által is feltételezett pluralitását, hanem ezt a pluralitást egyben interszjektív szintre is emeli (vagy hozza vissza).

Mielőtt ennek a pluralitásnak etikai jelentőségére rátérnék, az ízlésítélet két egymással összefüggő vonatkozását vizsgálom meg a továbbiakban: a politikait és a művészetelméletit. A politikai vonatkozás nagyon hamar előtérbe került: már Friedrich Schillernek a *Levelek az ember esztétikai neveléséről* című írásában.³⁷⁷ Schiller Kant gondolatmenetét követve arra kereste a választ, hogy a társadalomnak lehetséges-e olyan állapota, ahol sem a „barbár” természetes ösztönök, sem pedig az erkölcsi törvények nem kötik meg annak szabadságát.³⁷⁸ Schiller a megoldást az autonóm esztétikai szféra kialakulásában látta, ahol az egyénben olyan „köztes hangoltság valósul meg, melyben az elme sem fizikailag, sem morálisan nincs kényszerítve, s mégis mindkét módon tevékeny”; és ezért az esztétikai állapotnak ebben a

³⁷⁷ Schiller 1791-től kezdve dolgozott a *Leveleken*, az átdolgozott mű először 1795-ben jelent meg. Lásd: Friedrich Schiller: *LEVELEK AZ EMBER ESZTÉTIKAI NEVELÉSÉRŐL*. Ford. Papp Zoltán. In: Friedrich Schiller: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Ford. Mesterházi Miklós és Papp Zoltán. Atlantisz, Budapest, 2005, 495.

³⁷⁸ Ehhez lásd: Radnóti: *JÓJ ÉS LÁSS!*, 429–459, különösen 440–441.

hangoltságában alapvetően a szabadság valósul meg.³⁷⁹ A szépben létrejövő esztétikai autonómiát ugyanakkor nem egy elzárt szféra sajátjának tartotta, hanem az ízlésítéletnek az egész mindennapi életre (ruházkodásra és viselkedésre) kiterjedő értelmezésén keresztül olyan erőforrásnak, amelyen keresztül az egész társadalom a szabadság állapotába juthat.³⁸⁰

Az ízlésítéletnek ebből a politikai szempontból alapvető kérdése, hogy az átmenet az egyéntől a társadalomhoz hogyan valósulhat meg. Schiller a *Levelek* végén így fogalmaz:

Az embert már szüksége a társadalomba kényszeríti, az ész pedig társias alapelveket plántál belé – de csakis a szépség adhat neki társias karaktert. Egyedül az ízlés visz harmóniát a társadalomba, mert harmóniát termet az egyénben. [...] Az érzékek örömeit pusztán mint egyének élvezzük, anélkül hogy ebben a bennünk lakozó nem is részt venne. [...] A megismerés örömeit pusztán mint nem élvezzük, s csak úgy, hogy ítéletünkől gondosan kitöröljük az egyén minden nyomát. [...] Csak a szépet élvezzük egyszerre mint egyén és mint nem, azaz mint a nem reprezentánsai.³⁸¹

Látható, hogy a szépség elsődleges feladata nem a társas lét megteremtése: az ember már eredendően társadalomban él. A fő probléma az, hogy a szükségleten alapuló társadalomban az együttélés pusztán az ember embernek farkasa elv időleges felfüggesztésének eredménye, amely az egyének közötti konfliktusokat nem megszünteti, hanem csak elodázza. Ugyan az ész uralta társadalomban ezek a konfliktusok megszűnnek, ám ennek ára éppen az egyén egyediségének felszámolása. Az egyén örömei mindig önző örömek lesznek, a megismerés örömei pedig csak az emberiség absztrakt és általános eszméjét töltik el elégedettséggel. Schiller a szépben és a hozzá kapcsolódó ízlésítéletben olyan harmónia esélyét látta, amely képes az egyénben ezt a két tendenciát kibékíteni: a szép élvezete egyszerre az egyéné és benne az egész emberiségé. Tekintettel arra, hogy ez a harmónia létrejön az egyes egyénekben belül, így már nem jelent számukra problémát az sem, hogy additív módon a belőlük felépülő társadalom is eme szabadság és harmónia állapotába kerüljön.

Schiller egyszerre volt az esztétikai szféra autonómiájának és társadalmi hasznosságának hirdetője. A szépnek azon ereje, hogy képes az egyéneket saját partikuláris érdekeikből nagyobb közösségbe átemelni, kétség kívül legitim módon kibontható Kant harmadik kritikájából is. Ugyanakkor úgy tűnik, hogy Schillernél az esztétikai társadalom hasznának elérése érdekében éppen az ízlésítélet interszubjektív dinamikája szűnik meg. Kantnál az egyetemesség az ízlésítéletben igényként jelentkezik, ezzel csupán felvillantva a többiek – mindenki – elvárt egyetértő ítéletét. Schillernél ez az egyetemességigény egyben a közös harmonikus esztétikai állapot alapja lesz, és ebben az értelemben instrumentálissá válik. Összességében erre a központi gondolatra vezethetők vissza azok a későbbi esztétikai-

³⁷⁹ Schiller: *LEVELEK AZ EMBER ESZTÉTIKAI NEVELÉSÉRŐL*, 222.

³⁸⁰ Radnóti: *JÖJJ ÉS LÁSS!*, 439-440.

³⁸¹ Schiller: *LEVELEK AZ EMBER ESZTÉTIKAI NEVELÉSÉRŐL*, 257-258.

politikai elméletek és vállalkozások, amelyek a (szép)művészetet keresztül a társadalom radikális átváltoztatását célozták meg. Közös gyökerük ezeknek az a kvázi-teológiai gondolat, hogy a művészet autonóm szférájában olyan erőtartálék rejlik, amely képes felülírni a világ politikai és gazdasági szükségszerűségeit. Úgy vélem, a művészet érdeknélküli működésének valóban vannak tág értelemben vett társadalmi-politikai hatásai. Ugyanakkor számomra kétségesnek tűnik, hogy egyrészt ezek a hatások tényleg könnyen különböző politikai célok szolgálatába állathatóak-e, másrészt valóban az emberiség homogenizáló átalakítása felé mutatnak-e. Ez a vágy Kantnál inkább implicit, Schillernél azonban már egyértelmű. Az érdeknélküli esztétikai szférának ezekkel a nagy ívű és érdekevezérelt koncepcióival szemben kitarthatnak mellett, hogy a legfontosabb társas mozzanata az ízlésítéletnek nem az emberiség egy homogén és közös ízlésének kialakítása, hanem olyan plurális tér megléte, ahol már eleve saját ítéletében ott vannak a többiek is, és függetlenül attól, hogy velem egyetértenek-e vagy sem, így engem is egy plurális és társas térben pozicionálnak.

Az ízlésítélet politikai vonatkozásai mellett a művészetelméletekre is sort kell keríteni. Itt is felmerül ugyanis az a kérdés, hogy vajon ez az ítélet mennyiben a mindennapi élet és mennyiben a művészet sajátja. Ez a kettősség Kantnál kibontatlan maradt, *Az ítéleőrő kritikája* a szép fogalmi meghatározhatatlanságát hangsúlyozta, ami az ízlés tág alkalmazási területét jelölte ki. Ezen belül a szépművészet csupán mint a szép egyik esete, legyen bár példaértékű, jelent meg. Ebből az következik, hogy az ízlésítélettel kapcsolatban vázolt többség messze nem csak a műalkotások sajátja, hanem kiterjedhet a mindennapi élet összes jelenségére, amikor a tekintetet valamiféle „szép” dolog ragadja meg. Ez a kettősség Schillert is jellemezte: a *Levelekben* egyszerre vallja azt, hogy az esztétikai államban még „a szolgáló szerszám is szabad polgár”, és azt, hogy az esztétikai állam elérésének a „szép művészet” és „halhatatlan mintái” lehetnek az eszközei.³⁸² Az ízlés problémája alapvetően a szép kérdéskörében született meg, és ezáltal nem evidens, hogy a szépről alkotott ítélet kapcsán nyert belátások mennyiben vihetőek át a művészetre. Ha a művészetben is a szépről alkotunk ítéletet, akkor a művészet az ízlésítélet szempontjából nem válik el az egyéb tárgyaktól, ha pedig van valami speciális a művészetre vonatkozó ízlésítéletben, akkor arra valamilyen formában rá kell mutatni.

³⁸² Schiller: *LEVELEK AZ EMBER ESZTÉTIKAI NEVELÉSÉRŐL*, 179 és 259. Ennek az ellentmondásnak talán olyan feloldása elképzelhető, hogy a Schiller szerint az esztétikai állam megteremtése a művészet feladat és lehetősége, ugyanakkor ebben az esztétikai államban, miután létrejött, már az egyszerű szerszám is szabadabb válik.

A probléma legrészletesebb feldolgozásának Thierry de Duve „Kant Duchamp után/nyomában” (*Kant after Duchamp*) elmélete tekinthető.³⁸³ De Duve arra mutatott rá, hogy a modern művészet fejleményei és különösen Duchamp talált tárgyai tükrében véglegesen megborult az a törékeny egyensúly, amely a szép és művészet közösségét a szép természetet ábrázoló művészetben látta. Ezzel problémássá vált a szépre vonatkozó ízlésítélet interszjektív mechanizmusának művészetre történő átvitele; még akkor is, ha a művészet a szép egyetemességigényét instrumentális formában sikeresen megőrizte. A szép feletti tetszés során ennek a tetszésnek megosztására érünk felhívást, ugyanakkor kétséges, hogy ez a típusú tetszés érhető-e tetten Duchamp piszoárjával kapcsolatban. Ugyanis az alapvető kérdés a piszoár előtt nem az, hogy vajon ez szép-e, és vajon más is szépnak találná-e. Az alapvető kérdés, ahogyan azt Duchamp és az avantgárd recepciótörténete sokszorosan megmutatta, arra vonatkozik, hogy R. Mutt piszoárja művészetnek tekinthető-e egyáltalán. A műről alkotott ítélet tékje így nem az, hogy vajon szép-e, hanem művészet-e.

Kant leírása az esztétikai tapasztalatról és annak közös érzékre (*sensus communis*) vonatkozó következményei érvényesebbek mint valaha. Nem kell tovább valamiféle megfelelő esztétikai „elmélet” után keresgelnünk. Ugyanakkor, a széptől – mutatkozzon meg a természetben vagy a művészetben – a művészethez magához történt elmozdulás szükségessé tette a harmadik kritika új olvasatát. A kérdéses elmozdulás úgy foglalható össze, hogy az „ez a kép (szobor, vers, zenemű stb.) szép (jó, fantasztikus, szuper stb.)” kijelentést az „ez a dolog művészet” kijelentés váltotta fel mint a *modern* esztétikai ítélet kanonikus kifejezése, amikor a művészet címre pályázó mű elbírálásáról dönt.³⁸⁴

De Duve érvelésében az „ez a dolog művészet” kijelentés hasonlóan az „ez a dolog szép” kijelentéshez nem fogalmi megismerés eredménye, hanem alapvetően egy érzés kifejezése. Vagyis nem arról van szó, hogy különböző definíciós viták után a mű megfelel a művészet egyfajta koncepciójának (az avantgárd korai időszakában ilyen minták nem voltak elérhetőek, hiszen az avantgárd éppen az aktuális mintákkal való szembesegülésben határozta meg önmagát), hanem a vele való szembesülés során a dolog megkérdőjelezhetetlenül műként tételezi magát a befogadó előtt. Ha ez hiányzik, akkor a definíciós viták is teljesen talajtalaná válnak.

Az nem kétséges, hogy a szép spontán érzésével szemben a művészetnek ez a felismerése feltételezi művészet autonóm fogalmát, és ennyiben ez az ítélet kulturálisan meghatározott. Bár a közös érzékről sem eldönthető, hogy „eredeti és természetes képesség-e, vagy csak egy még megszerzendő és művi képesség eszméje”, ha művi képesség lenne is,

³⁸³ Az elméletet lásd: Thierry de Duve: KANT AFTER DUCHAMP. MIT, Cambridge, 1999, 283-327. A gondolatmenetet de Duve 2008-as londoni előadása alapján összegzem: De Duve: DO ARTISTS SPEAK ON BEHALF OF ALL OF US?, 139-157.

³⁸⁴ De Duve: DO ARTISTS SPEAK ON BEHALF OF ALL OF US?, 145.

akkor is az ész egy magasabb elve tenné számunkra regulatív elvvé.³⁸⁵ Vagyis a szép feletti tetszés és a közös érzék Kant gondolatmenetében egyetemes képesség, és nem függ a szép történetileg kimunkált eszméjétől (ami nem feltétlenül jelentené a szépnek egy bizonyos kánonát, de általános fogalmát mindenképpen). Tekintettel arra, hogy a művészet fogalma egyértelműen történelmi képződmény, az „ez a dolog szép” spontán ítélettel szemben az „ez a dolog művészet” ítélet feltételezi a művészet valamiféle elsajátított fogalmát.

Ennek az ítéletnek ugyanakkor a különlegessége abban rejlik, hogy az ízlésítélethez hasonlóan nem fogalmi ítélet, hanem a szép üres eszméjéhez hasonlóan a művészet üres eszméjére vonatkozik. Amikor az „ez a dolog szép” mondatot az „ez a dolog művészet” mondat a XX. században felváltotta, addigra a művészet fogalma tartalmilag teljesen kiüresedett (vagyis esszencialista definíciója már nem volt lehetséges), részben éppen Duchamp működésének köszönhetően. Éppen ezért úgy vélem, bár van különbség az „ez a dolog szép” és az „ez a dolog művészet” mondatok között történelmi meghatározottságukat illetően, mindkettő a tárgy fogalmi meghatározhatatlansága mellett (vagy ellenére) vonatkoztatja azt egy érzésre (ti. szépnek vagy művészetnek tarttatik-e). Ebből kifolyólag számomra meggyőzőek de Duve érvei arról, hogy az „ez a dolog művészet” ítélet teljesen szubjektív, ám ugyanakkor szintén a többiek egyetértését keresi, csakúgy mint az „ez a dolog szép” ítélet. Vagyis a széptől a művészethez történt elmozdulás ellenére megmaradt ez az interszjektív mechanizmus, ahol a műalkotással kapcsolatba kerülő befogadó nem zárul rá a műre, hanem a műről alkotott ítéletének horizontján eleve és szükségszerűen megjelennek mások, akik ezzel az ítélettel egyetérthetnek (vagy erősebb egyetemeségigény esetén: egyet kell érteniük).

Bár de Duve a széptől a művészethez történő elmozdulást teoretikus szinten véglegesnek tarja, elemzésében az „ez a dolog művészet” ítéletben megjelennek olyan elemek is, amelyek az „ez a dolog szép” struktúráját mutatják („A” kisasszony nem pusztán művészetnek tarja Carl André munkáját a Tate-ben, hanem érzékeli a vertikális tagadását is), vagyis esztétikai komponensek is helyet kapnak benne.³⁸⁶ Ez véleményem szerint nem érvényteleníti de Duve elemzését, hanem inkább arra mutat rá, hogy „Duchamp után” a műalkotásban a szépnek vagy a művészetnek az értékelése nem egymást kizáró viszonyulások, hanem komplementerek. Duchamp piszoárja esetében is rá lehet csodálkozni a porcelánfelület technikai kivitelezésére, még akkor is, ha pontosan tisztában vagyunk azzal, hogy a mű valódi tétje nem ez. Ez a komplementaritás természetesen megszünteti a széphez

³⁸⁵ Kant: AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA, 157.

³⁸⁶ De Duve: DO ARTISTS SPEAK ON BEHALF OF ALL OF US?, 145.

fűződő naiv viszonyt, és összességében olyan befogadói mezőt eredményez, ahol spontán művészetelméleti megfontolások egyben spontán esztétikai ítéletekkel vegyülnek össze, egymást kölcsönösen relativává téve.³⁸⁷

Ha elfogadjuk, hogy Kant sikeresen ismerte fel az ízlésítéletben rejlő pluralitást, amely a többiek egyetértését keresi vagy követeli, és ha de Duve sikeresen kibővítette a szép mellett a művészet egészére, akkor a műalkotással való szembesülésnek egyfajta eredendően társas struktúrája tárul fel. Az ízlésítélet eredendő pluralitása azt jelenti, hogy a műalkotáshoz fűződő viszony nem a magány egyike formája: bár az érdeknélküliségnek köszönhetően a hétköznapi érdekösszefüggéseken a befogadó kívül kerül, maga a viszony a többiekkel megosztott viszony marad. Ennek a pluralitásnak a fontossága éppen abban rejlik, hogy a többiekhez, közeliéhez és ismeretlenekhez (Kantnál: az egész emberiséghez) fűződő viszony az érdeknélküliségen *belül* alakul ki. Vagyis ismételten olyan tompított interszubjektív összefüggések alakulnak ki, ezúttal nem a letűnt korok közönségével, az alkotóval vagy netán későbbi befogadókkal, hanem azokkal a kortársakkal, akik akár itt és most maguk is a mű részeseivé válhatnak, ahol a szembesülés és a társas lét mentes a valóságos etikai viszonyok terhétől. Az érdeknélküli ízlésítélet pluralitásában az én úgy van eredendően a többiekkel, hogy nem felelős értük, ugyanakkor a személyes vonatkozása ennek a többességnek megmarad, hiszen a többiek az én saját ítéletén belül követelnek maguknak helyet.

Összegzés

Kép és interszubjektív összefüggéseinek vizsgálata során négy fő kérdést különítettem el. Az első kettő alapvetően a kép működésére vonatkozott, és azokat a jelenségeket vizsgálta, ahogyan az érdeknélküliségen belül a kép mégis interszubjektív viszonyokat alapít. Ezeknek leghétköznapiabb szelete az, amikor a kép *transzparens* fiktív világként funkcionál, és a befogadó ebben a fiktív világban szembesül másokkal, vagy vesz részt eseménysorokban. A képnek ez a „mintha” jellege jól példázza az érdeknélküliség és interszubjektív összefüggéseit: a befogadó másokkal lép viszonyra, de ezek a szembesülések nem vezetnek végtelen feleletigényekhez, vagyis a társas létnek legyengített és kevésbé követelő formái valósulnak meg. Ennek köszönhetően a képék úgy kínálnak kilépést mindennapi érdekösszefüggéseinkből, hogy közben „mintha” jelzéssel újraalkotják ezeknek az énre irányuló interszubjektív vonatkozásrendszerét.

³⁸⁷ A szép relativ, de ugyanakkor meghaladhatatlan, fontosságáról a műalkotás befogadásában lásd: Alexander Nehamas: *ONLY A PROMISE OF HAPPINESS – THE PLACE OF BEAUTY IN A WORLD OF ART*. Princeton UP, Princeton, 2007.

A képnek mint a sajátjal párhuzamos világnak ez a paradigmatis működése azonban egyrészt messze nem kizárólagos terepe a kép kínálta kvázi-társas viszonyok kialakulásának, másrészt pedig a XX. század óta a magát műalkotásként meghatározó kép sem alapvetően erre a mechanizmusra támaszkodik. A fiktív látványvilágot felkínáló képek a technikai sokszorosításnak köszönhetően már ipari mennyiségben előállíthatóak voltak a XX. században, a hálózati kommunikáció térnyerésének köszönhetően pedig a valós és fiktív elemeket elegyítő megoldások az interszubjektivitásnak újabb és újabb mesterségesen tompított és irányított formáit hozzák létre. Tekintettel arra, hogy ezek a fejlemények a képi tér illúzióján alapuló immanens képi érdeknélküliség ideáját teljesítik be, ez a hatásmechanizmus mind a mai napig része a kép történetének és meghatározásának, kiiktatása pedig nehezen elképzelhető.

Ugyanakkor az a tény sem elhanyagolható, hogy a kép mint egy fiktív látványvilág hordozója megszűnt a kép kizárólagos formája lenni. Különösen múzeumi környezetben a kép fizikai léte a figyelem középpontjába kerülhet, a képdolog felett érzett aggodalom pedig erős kötődést alakíthat ki a képhez. A képtér megtagadása a képfelületért az érdeknélküli vonatkozásrendszerén belül olyan kritikáját végezte el látványnak, amely a képi illúzió spontán élvezetét is megtörte. Vagyis bár a képek ugyan elsődlegesen látványvilágokat és ezeken belül fiktív interszubjektív viszonyokat kínálnak fel, dologi mivoltuk és látványfelületként való működésük mindezt relatívvá tette. Ezáltal a kép olyan megszűntetetlenül többértelmű képződménnyé vált, ahol dologi mivolt, látványvilág és látványfelület egymást erősítve és egymást tagadva folyamatosan a képnek a gyors azonosítással és fogalmi rögzítéssel szembeni ellenállását alapozza meg.

A képnek ez a sokoldalúsága és a belőle következő fogalmi uralhatatlanság egyszerre erősíti a rá irányuló figyelmet, és ruhazza fel egyediséggel a hozzá fűződő viszonyt. A viszonynak ez az egyedisége és kitüntetettsége alapozza meg részben az interszubjektivitásnak azt a másik két formáját, amely elsődlegesen nem a kép immanens jegyein nyugszik, hanem az érdeknélküli-esztétikai reláció része (és ebben a tekintetben talán a műalkotások összességére is általánosítható). Az érdeknélküli interszubjektivitásnak ez a két formája a műalkotásnak mint a befogadó felé tett kifejeződésnek a megértése és a műről hozott ítélet eredendő többsége. Mindkét esetben arról van szó, hogy a műalkotáshoz fűződő érdeknélküli viszonyba társas elemek vegyülnek. A mű olyan nyommá válik, amely az alkotó vagy a korabeli közösség netán későbbi befogadók távollétét jelzi, és ezáltal kapcsolatot létesít közöttük és az aktuális szemlélő között. Továbbá a műre vonatkozó ítéletben, függetlenül attól, hogy a szépet vagy a művészetet illeti-e elsősorban, benne

foglaltatik a többiek lehetséges egyetértő vagy elutasító ítélete is, vagyis ők is felsejlenek az érdeknélküli viszonyon belül. Ezek az interszubjektív relációk egyaránt engem, a befogadót érintenek, ám a többieknek ezek a nyomai nem vezetnek el aktuális feleletigényekhez.

Nyitott kérdés, hogy a műalkotásként elgondolt képhez fűződő viszonyoknak ezek az interszubjektív jegyei, amelyek kétség kívül sokkal erősebben vannak jelen mint a spontán látványvilágként működő kép esetében, elegendőek-e ahhoz, hogy benne az illúzióra és párhuzamos virtuális valóságra törekvő képtől élesen elhatárolható jelenséget lássunk. Vagyis húzható-e etikai tekintetben választóvonal a fiktív világok nyújtotta „mintha” relációk és a műalkotásnak jobbra az intézményesült érdeknélküliségen belül kialakuló interszubjektív viszonyrendszere között? Úgy gondolom, ez a választóvonal két kitételrel meghúzható. Az első kitétel szerint ez a különbség etikailag (de nem művészetelméletileg) értékesleges, azaz nem „etikai” és „kevésbé etikai” formákat választ szét, hanem pusztán egymástól struktúrájukban elváló etikai relációkat különböztet meg. A második kitétel szerint az átjárás mindkét irányban nyitott: a tömegkulturális termékként előállított kép esetében is beindulhat a múzeumi intézményesülés folyamata, ahol a spontán valóságillúzióról a hangsúly a készítés körülményeire vagy netán arra kerül át, hogy mit is gondolunk róla. És ugyanígy, a múzeumi kontextusban stabilan belegyökerezett ábrázoló képek esetében is újra és újra fennáll annak a lehetősége, hogy befogadó pusztán látványként, fiktív valósággént tekint rájuk. Ennek a két kitételnek a következményeként ez a vonal aktuálisan összefüggő és történetileg pedig mélyen összetartozó területeket választ ketté.

A képi érdeknélküliségből fakadó interszubjektív viszonyok Michel Foucault megfogalmazásával élve jellemezhetőek egyfajta heterotópiaként: a látványvilágként működő kép alapvetően a tükör, a műalkotás pedig a múzeumi tárgy heterotópiáját valósítja meg.³⁸⁸ Vagyis olyan helyeket teremtenek a valós térben, amelyek nem részei a valós érdekösszefüggéseknek. A tükör és a képtér alapvetően új percipált tereket nyit meg, a műalkotásként befogadott kép pedig letűnt világok nyomait hordozza, vagyis más időszakmenseket vezet be az aktuális időbe. Foucault eme alapvető szövege Lévinas felől újraolvasva talán annnyival egészíthető ki, hogy művészet és kép heterotópiájának nem elhanyagolható jellemzője a felelősségviszonyok átrendezése. A heterotópia ugyanis úgy tesz interszubjektív viszonyokat lehetővé, hogy a közvetlen feleletigényt felfüggeszti, és ezáltal az én számára a társas lét kevésbé követelő formáit teremti meg.

³⁸⁸ Michel Foucault: ELTÉRŐ TEREK. Ford. Sutyák Tibor. In: Michel Foucault: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Latin Betűk, Debrecen, 2000, 147-157.

Összegzés

Lévinas művészetfilozófiájának kérdései egyben etika és esztétika összefonódásának kérdései is. A dolgozatban azt vizsgáltam, hogy Lévinas etikai megfontolásainak tükrében, amely a másik végtelen feleletigényén alapul, hogyan lehet a műalkotáshoz fűződő viszonyt leírni. Ez a kérdésfelvetés mind Lévinas filozófiáját, mind pedig a művészet etikai tartalékait illetően a következő új belátásokkal szolgált.

Lévinas bölcséletének csak a korai korszakában születtek nagyobb lélegzetvételű írások a művészet kérdéséről. Ezt a korai esztétikát a korabeli modern művészet gyakorlata, azon belül is az érzetminőségek függetlenedése, döntően meghatározta. Lévinas ezt a függetlenedést és a művészet világának egészét negatívan, mint a másikhoz fűződő viszony akadályát értékelte, ugyanis a műalkotásokban feltáruló összefüggések veszélyesen eltávolították az egyént a „valódi” életösszefüggésektől. A későbbiekben ez a negatív megítélés részben módosult: a színek, szavak és hangok önállósodása átértelmeződött, és olyan eseményé vált, ahol a világ megragadására és megismerésére tett kísérlet megtörik. Ezt az ellenállást Lévinas a modern művészet sajátjának tartotta, és olyan pozitív jelenséggé minősítette át, amely az egyént, saját központi szerepének leépítésén keresztül, a másik

befogadásának irányába tolja el. Ezzel összességében a modern művészetnek olyan értelmezése született meg, ahol e művészetben az ábrázolás és a leképezés tagadása etikai szempontból elfogadhatóbb, szemben az ábrázoló művészetek gyakorlatával. Lévinas kiinduló és aztán finomodó álláspontja harmonikus a modern művészet önértelmezésével, ahol az érzetminőségek függetlenedése egyben a művészet teljes függetlenségéhez és etikai megtisztulásához vezet el.

A dolgozat két alapvető problémát azonosított ezzel az állásponttal kapcsolatban. Az egyik probléma az, hogy Lévinas a művészet kérdését bölceletének érett korszakában behatóan már nem vizsgálta. Összességében ez eredményezte azt a kettős megoldást, ahol a modern művészet részleges rehabilitációja a korai korszak általánosan negatív ítéletével vegyült össze. A művészet fő kérdésévé így az vált, milyen művészi gyakorlatokat lehet a negatív ítélet alól kivonni, és továbbá az, hogy ezek az etikai szempontból rehabilitált gyakorlatok milyen mértékben feleltethetők meg a másikkal való szembesülés etikai alapeseményének. A dolgozatban rámutattam arra, hogy a Lévinas művészetfelfogásával foglalkozó szakirodalom ezt a problémát nem megoldotta, hanem konzerválta. A másik alapvető problémának ezzel a koncepcióval kapcsolatban az bizonyult, hogy maga a művészet jelenségje sem szűkíthető le a modern művészetre, ahol a független „esztétikai” szféra a művészet lényegévé válna. Ezt ma már a modern művészet „vége” is megerősíti, és ezt támasztja alá a korábbi korok alkotásainak nem pusztán esztétikai tárgyként, hanem történeti emlékként való jelenléte a múzeumban. Vagyis a művészet jelenség-együttesének nem egésze, hanem pusztán annak modernista szegmense vált a koncepció tárgyává. Lévinas művészetfelfogásával kapcsolatban tehát a befejezetlenség és részlegesség kritikai tézise fogalmazható meg.

Eme két kritikai tézis tanulságainak tükrében egy átfogóbb művészetkoncepció vizsgálatát kíséreltem meg Lévinas bölceletének főbb csomópontjai felől. Lévinas kései főművének, a *Másként mint lenni* című munkának a harmadik fogalmára vonatkozó elemzése alapján azt mutattam ki, hogy bár a másik és az én között létrejövő felelősségviszony tekinthető a bölcelet központi kérdésének, a harmadik kérdésén keresztül kibontható belőle a felelősség korlátozódásának mechanizmusa. Ez a mechanizmus úgy fogalmazható meg, hogy ugyan a másik végtelen feleletigényt támaszt velem szemben, de ezt a minket körülvevő többiek és az ő többszörös feleletigényük összetett viszonyrendszerré formálja át. Ennek eredményeként az én a másikért viselt kizárólagos és a többiekért viselt megosztott felelősség között őrlődik. Ennek az általános interszubjektív struktúrának az aktuális megvalósulása nagyon sokféle lehet; a dolgozatban mindösszesen arra próbáltam rámutatni, hogy ezeknek a

közele és távoli feleletigénynek az összevegyülései és az őket sokszor vezető kulturális minták (akár történeti hosszszerszűkítőn keresztül) nagyon gazdag kutatási területet nyithatnak meg az etikai viszonyok további vizsgálata számára. A művészet kérdését is ebből a szempontból kívántam szemügyre venni: mi történik az énnel, amely eleve ebben a kettősségben létezik, amikor műalkotásokkal szembesül. Hogyan alakulnak a feleletigények a műalkotással való szembesülés során, vagyis hogyan viselkednek az etikai viszonyok a művészet közegeiben?

Ez a kérdésfelvetés szükségszerűen magával vonta a művészet mibenlétének nagyon sokarcú problémáját. A kezelhetőség érdekében a vizsgálódást az európai kép középkortól kezdődő történetére szűkítettem le. Két tézist fogalmaztam meg a Lévinas-féle etikai kérdésfelvetés és művészet viszonyát illetően. Egyrészt a művészet sajátjának tekintett érdeknélküliség következtében a műalkotással való szembesülés során az aktuális és valóságos felelősség-összefüggések elhalványulnak, ezek helyébe a mű kínálta összefüggések lépnek. Ebben az értelemben a mű érdeknélküliségén keresztül kiemeli az ént saját etikai meghatározottságaiból. Másrészt ezen az érdeknélküliségen belül nagyon sokszínű interszubjektív mező generálódik, vagyis az én nem valamiféle magányos térbe, hanem kvázitársas viszonyok közé kerül.

Az érdeknélküliség elemzése során arra mutattam rá, hogy ez a viszony két alapvető (immanens és kontextus-függő) mechanizmusra támaszkodik. Immanens mechanizmusnak azt tekintettem, amikor a kép bizonyos jellemzői ragadják meg a tekintet, amely így elmerül tárgyában, és világáról elfeledkezik. Ennek kapcsán két, egymással ütköző álláspontot kellett összezsírozni. Egyfelől nem lehet egyetemes definícióval szolgálni arra, mi lenne képes megkötni a tekintetet és mi nem: bármilyen jellemző képes lehet ilyen típusú érdeknélküli figyelmet kiváltani. Másfelől az európai kép története arról tanúskodik, hogy a háromdimenziós képi téren alapuló valóságábrázolás legfőbb célja (és több évszázados sikerének legfőbb oka) olyan, a nézőével párhuzamos képi világ megalkotása volt, amely pontosan az érdeknélküli szemlélődés kiváltását célozta meg. Ezzel párhuzamosan kontextus-függő mechanizmusnak azt tekintettem, amikor a kép (vagy bármiféle tárgy) nem illeszkedik az én aktuális érdekösszefüggéseibe, de mégis figyelem irányul rá. Erre sem lehet egyetemes definíciót adni, ugyanakkor a múltból a jelenbe átmertődött tárgyak és a velük való foglalatosság eminens példái az érdeknélküliség kontextus-függő mechanizmusának. A műalkotások szempontjából központi és konstitutív mozzanat az, hogy a XVIII. században ez a mechanizmus elsősorban a múzeum kialakulásával széles körben intézményesült.

Az érdeknélküliség eme két mechanizmusa nem válik el végtelenen egymástól, de nem is egyformán hangsúlyosak minden esetben. Közös bennük az érdeknélküli viszony

kialakítása, amelyet nagyon sokféle konstellációban valósulhat meg. A múzeumban elhelyezett valóságábrázoló kép esetében mindkét jellemző nagyon erős. A Lévinas számára is meghatározó nem-ábrázoló modern művészet esetében az immanens jegyeket a szín- és vonalritmusok jelentik, itt a múzeum kontextusa talán elsődlegesebb. A populáris film bár támaszkodik időnként a mozi (filmszínház) kontextusára, az érdeknélküliséget elsődlegesen a mozgó háromdimenziós kép mechanizmusán keresztül éri el. A művészet történetének XX. századi szakaszában alapvető konfliktus éleződött ki az ábrázoló és nem-ábrázoló kép (a képtér és a képfelület) között, ahol az ábrázolás tagadása egyszerre jelentette az immanens érdeknélküliség végső beteljesülését és etikai színváltozását, ahogyan azt Lévinas is részben vélelmezte. A dolgozatban arra az álláspontra helyezkedtem, hogy mindez relatív jelentőségű az érdeknélküliség szempontjából: az immanens művészi mechanizmus átalakulása érintetlenül hagyta, sőt támaszkodott a kontextus-függő mechanizmusra (a múzeumra).

Az interszubjektivitás kérdése szorosan összefüggött az érdeknélküliség kérdésével abban a tekintetben, hogy az érdeknélküliség mechanizmusainak sokszínűsége egyben nagyon sokszínű interszubjektív formációkat is eredményezhet. Egyik legtradicionálisabb formája ennek az ábrázoló kép azon lehetősége, hogy a (fiktív) másik távollétével szembesítse, vagy illuzórikus terekben lejátszódó fiktív eseménysorokba vonja be a szemlélődőt. A populáris művészet mind a mai napig a látványnak erre a mechanizmusra támaszkodik. A múzeum és a modern művészet programja ennek a spontán illúzióknak a kritikáját végezte el, és erősített fel ugyanakkor olyan mozzanatokat a műalkotás befogadásában, amelyek szintén interszubjektív összefüggést eredményeznek. Ilyen volt a mű fizikai valóságáért viselt felelősség. Ide sorolódott a mű mint olyan nyom, amely mások (művész, korabeli vagy későbbi közönség) kifejeződéseként éri el a befogadót, és amely ezáltal a távollét különböző formáival operáló kommunikatív közeg részévé vált. Továbbá ebből a szemszögből is értelmezhető az ízlésítéletnek az a mozzanata, hogy a távollévő többiek ítéletét is eleve feltételezi (akár azért, mert „szépnek” találja a mű immanens jegyeit, akár azért, mert a mű „művészi” státusáról döntést kell hozni). Bár a látványban immanensen megjelenő távollévő másikkal és a mű implikálta távollévő többiekkel való szembesülés intenzitása nagyon eltérő lehet, ezek az elemzések arra kívánnak rámutatni, hogy mind a valóságillúziót kereső, mind pedig ezt az illúziót megtagadó kép esetében a befogadás összetett interszubjektív mezőben jön létre.

Ezeknek a gondolatmeneteknek a tükrében két végkövetkeztetés fogalmazható meg. Lévinas bölcselate felül úgy tűnik, hogy a művészet egészére jellemző érdeknélküliség nem feltétlenül csak negatív módon gondolható el. Az aktuális felelősség-összefüggésekből történő kilépés annak lehetőségét teremti meg, hogy az én kevésbé erőszakos és kötelező

interszjektív viszonyok részesévé váljon. Ennek legfőbb hozadéka talán az a kulturális gyakorlat, ahol az érdeknélküliségen belül megszülető nem-énfelszámoló viszonyok az aktuális felelősségviszonyok sokrétűségét, megkerülhetetlenségét és feloldhatatlanságát modellálják és azok elfogadását könnyebbé teszik. Etika és esztétika kapcsolatát vizsgáló elméleti gondolkodás számára pedig az a végkövetkeztetés adódik, hogy túl a két terület autonómiatörekvéseinek kérdésén, az etikát alapító lét-érdek-mentes és az esztétikát alapító érdeknélküli viszony között dinamikus összefüggések is adódnak. A művészetet elsődlegesen nem az erkölcs ítélőszéke elé kell citálnunk, hanem talán arra érdemes figyelmünket fordítanunk, hogy a művészet tágan értelmezett immanens jellemzői és az azokat körülvevő intézményrendszer olyan találkozások lehetőségét teremti meg, ahol fiktív másikkal, a többieket érintő eseményekkel, színekkel, vonalakkal, kéznyomokká váló ecsetvonásokkal, nem nekünk szánt de bennünket mégis megcélzó üzenetekkel, törekeny tárgyakkal és a többiek ítéleteivel való szembesülés megadatik. A művészetnek ez az összetettsége őt olyan kulturális képződménnyé teszi, amely interszjektív sajátosságait tekintve elválik mind a valóságot pusztán elfedni kívánó ipari illúzió, mind pedig a valóságos viszonyok erőszakos és közvetlen etikai felszólításának szerkezetétől. A dolgozat tükrében talán az is megengedhető, hogy mindez a művészetet etikai szempontból érdekes és értékes képződménnyé teszi.

Az itt vázolt koncepciót röviden két kortárs gondolatmenettel összevetve körvonaloznám. Richard Shusterman *Pragmatista esztétika* című munkájában eltérő álláspontra helyezkedett, szerinte esztétika és etika viszonyának döntő eleme az esztétikai szempontok dominanciája az etika kérdésfelvetésekben is.³⁸⁹ Ha az etika legfőbb célja mint a jó élet keresése határozható meg, akkor természetesen az esztétikai szempontoknak tág tere nyílik meg. Hogy egyben a művészettel kapcsolatos szempontoknak is, az már kétségesebb: Shusterman esztétikai elméletének vezérvonalát folyamatosan veszélyezteti a magasművészetnek az a modern és posztmodern paradigmája, amely az esztétikainak és a szépek közvetlen, elragadó hatását megtörni igyekszik, és amelyet Shusterman maga is hol akadálynak, hol megtartandó de átalakítandó intézménynek tart.³⁹⁰ Ezzel szemben a disszertációban vázolt gondolatmenet az etikai viszony lévinasi rekonstrukciójára

³⁸⁹ Richard Shusterman: PRAGMATISTA ESZTÉTIKA – A SZÉPSÉG MEGÉLÉSE ÉS A MŰVÉSZET ÚJRAGONDOLÁSA. Ford. Kollár József. Kalligram, Pozsony, 2003, 428-468.

³⁹⁰ Shusterman: PRAGMATISTA ESZTÉTIKA, 267-281. Kérdéses, hogy a magas és a populáris kultúra ellentétpárja feloldható-e anélkül, hogy a populáris kultúra pusztá szórakozássá válna. Valószínűbbnek tűnik, hogy az ellentétpár mindkét eleme szükséges része a kultúra működésének, ahol a populáris alkotások időnként a magasművészet rangjára emelkednek, és a korábbi remekművek pusztán szórakoztatnak. Lásd: Radnóti Sándor: TÖMEGKULTÚRA. In: Radnóti Sándor: „Tisztelet közönség, kulcsot te találj...”. Gondolat, Budapest, 1990, 256-284.

támaszkodva nem a jó élet, hanem a másikért és a többiekért vállalt heterogén felelősségek összjátékában látta az etika döntő kérdését. Ennek tükrében a művészet érdeknélküli szférája, amelynek az esztétikai hatás is része, tűnik fontosabbnak, pusztán azért, mert lehetővé teszi az ént szétszabdalo felelősség időleges felfüggesztését és tompítását anélkül, hogy minden emberi reláción kívül helyezne bennünket. Shustermannak mindenképpen igaza van abban, hogy a művészet aktuális kérdése az, hogyan tudja még jobban demokratizálni ezeket a javakat; ugyanakkor szerintem az út nem a mindennapi élet további esztétizálódása (amelyet szakosodott iparágak amúgy is végeznek), hanem a művészet és a múzeum nyújtotta érdeknélküli viszonyrendszernek egyre szélesebb megnyitása, mind a közönség, mind a bemutatott tárgyak és témák tekintetében.

A disszertáció gondolatmenete szempontjából megkerülhetetlen a Nicolas Bourriaud által bevezetett relációesztétika fogalma.³⁹¹ Bourriaud a műalkotásokat olyan helyeknek (réseknek) tekinti, ahol az instrumentális vált városi világban még lehetségesek a nem-eldologiasult emberi találkozások.³⁹² Nagyon meggyőzően mutat rá arra, hogy a kortárs alkotások jelentős része nem egy adott mű (kép) megkomponálást tűzi ki céljául, hanem összességében a találkozások, a különböző interszubjektív viszonyok létrejöttét, mint például a múzeumban elköltött közös vacsora. Jacques Rancière értelmezésében a relációesztétika törekvése kibontható az avantgárd azon utópiájából, amely a művészetben átfomált világot végül az emberiség közös kincsévé kívánta tenni.³⁹³ A kortárs művészeti szcénának mint olyan térnek a bemutatása, ahol ezek a társas viszonyok megszülehetnek kompatibilis a disszertációban vázolt etikai művészetfelfogással, amely a művészet érdeknélküliségét és interszubjektivitását helyezte középpontba. Egy nagyon fontos különbség mindazonáltal van: Bourriaud számára a művészet olyan tér, ahol a világban már nem lehetséges autentikus társas viszonyok még megszülehetnek. Véleményem szerint egyrészt ez a vízió kissé apokaliptikus, vagyis a valódi társas viszonyok még mindig lehetségesek a „világ” terében, másrészt éppen a művészet érdeknélkülisége felett siklik át, amely ennek a térnek konstitutív eleme. Éppen ezért úgy vélem, a művészet biztosította érdeknélküli szféra fő tartaléka nem a „valóságos” viszonyok számára valamiféle menedék biztosítása, hanem pontosan a felelősség súlyát

³⁹¹ Nicolas Bourriaud: RELÁCIÓESZTÉTIKA. Ford. Pálfi Judit és Pinczés Bálint. Műcsarnok, Budapest, 2007.

³⁹² Bourriaud: RELÁCIÓESZTÉTIKA, 8-9 és 14-15. Egy adott ponton Lévinasra is hivatkozik Serge Daney munkásságának kontextusában, és arra mutat rá, hogy a műben megszülető találkozás nem feltétlenül azonos az arc etikai feleletigényével. Bourriaud: RELÁCIÓESZTÉTIKA, 19-20.

³⁹³ Rancière számára ez egyben azt is jelenti, hogy a relációesztétika egyfajta „gyenge” etikai álláspontot tesz magáévá az avantgárd örökségéből, hiszen a közös továbblépés lehetőségét hangsúlyozza, szemben az ábrázolást tagadó „erős” etikai állásponttal, amely a múlt, a haláltáborok katasztrófájára emlékezik. Rancière: MALAISE DANS L'ESTHÉTIQUE, 169-173.

hordozó interszubjektív kapcsolatokkal analóg, de a másik és a többiek feleletigényét az érdeknélküliségen keresztül tompító viszonyok terének megteremtése és őrzése. Vagyis ebben az olvasatban a részvételen alapuló művészet nem új szakaszt jelent a művészet történetében, hanem az eleve meglévő interszubjektív összefüggéseket fokozza tovább a műalkotásoknak személyekre történő lecserélésével a múzeum biztosította intézményesült érdeknélküliségen belül.

Összességében a művészet olyan kulturális képződménynek tűnik, amely az interszubjektív viszonyoknak kivételes – egyszerre egyedi és visszafogott – formáit teszi lehetővé. Ez nem jelenti azt, hogy ezek a viszonyok egyben a „végső” vagy „ajánlott” formáját jelentenék az emberi együttélésnek. A művészet etikai sajátosságainak igazi jellege az egyéb kulturális képződményekkel és együttélési mintákkal való összehasonlításban tárulhat fel. Reményeim szerint a művészet érdeknélküli és interszubjektív aspektusainak vizsgálata hozzájárul Lévinas bölceleti örökségének ebbe az irányba történő továbbviteléhez.

Bibliográfia

- Adorno, Theodor W.: AESTHETIC THEORY. Szerk. Gretel Adorno és Rolf Tiedemann. Ford. Robert Hullot-Kentor. University of Minnesota, Minneapolis, 1997.
- Alberti, Leon Battista: A FESTÉSZETRŐL. Ford. Hajnóczy Gábor. Balassi, Budapest, 1997.
- Almásy, Miklós: ANTI-ESZTÉTIKA – SÉTÁK A MŰVÉSZETFILOZÓFIÁK LABIRINTUSÁBAN. T-Twins és Lukács Archívum, Budapest, 1992.
- Alpers, Svetlana: DESCRIBE OR NARRATE? A PROBLEM IN REALISTIC REPRESENTATION. *New Literary History* 8 (1976): 15-41.
- Alpers, Svetlana: HŰ KÉPET ALKOTNI. HOLLAND MŰVÉSZET A XVII. SZÁZADBAN. Ford. Várady Szabolcs. Corvina, Budapest, 2000.
- Arisztotelész: POÉTIKA. Ford. Ritoók Zsigmond. Szerk. Bolonyai Gábor. PannonKlett, Budapest, 1997.
- Armengaud, Françoise: LA POÉSIE RELÈVE-T-ELLE DE L'ESTHÉTIQUE? SUR QUELQUES PERSPECTIVES OUVERTES PAR EMMANUEL LÉVINAS. *Recherches sur la Philosophie et le Langage* 20 (1998): 225-237.
- Armengaud, Françoise: ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE. DE L'OMBRE À L'OBLITÉRATION. *L'Herne* (1991): 499-508.
- Armengaud, Françoise: FAIRE OU NE PAS FAIRE D'IMAGES. EMMANUEL LEVINAS ET L'ART D'OBLITÉRATION. In: *La métaphysique d'Emmanuel Lévinas*. Szerk. Dominique Janicaud. *Noesis* 3 (1999). (A következő cím alatt sikerült elérnem: <http://noesis.revues.org/document11.html>).
- Armstrong, Isobel: THE RADICAL AESTHETIC. Blackwell, Oxford, 2000.
- Bacsó, Béla: MŰVÉSZET ÉS TAPASZTALAT. In: Bacsó Béla: *A megértés művészete – a művészet megértése*. Magvető, Budapest, 1989, 77-95.
- Bacsó, Béla: SZEMPONTOK A TÖMEGMŰVÉSZET ESZTÉTIKÁJÁHOZ. In: Bacsó Béla: *Határpontok*. T-Twins és Lukács Archívum, Budapest, 1994, 131-138.
- Bacsó, Béla: A SZÓ ÁRNYÉKA – PAUL CELAN KÖLTÉSZETÉRŐL. Jelenkor, Pécs, 1996.
- Bacsó, Béla: AZ ESZTÉTIKA DESTRUKCIÓJA. In: Bacsó Béla: „Mert nem mi tudunk...” *Filozófiai és művészetelméleti írások*. Kijarat, Budapest, 1999, 153-162.
- Bacsó, Béla: PERSPEKTÍVA ÉS ÉSZLELÉS. In: Bacsó Béla: *Írni és felejtetni*. Kijarat, Budapest, 2001, 55-66.

- Bacsó, Béla: MŰVÉSZET ÉS VILÁGKÉP. HEIDEGGER MŰVÉSZETFELFOGÁSÁHOZ. In: Bacsó Béla: *Kiállni a zavart. Filozófiai és művészetelméleti írások*. Kijárat, Budapest, 2004, 121-132.
- Bacsó, Béla: ESZTÉTIKA. In: *Filozófia*. Szerk. Boros Gábor. Akadémia, Budapest, 2007, 1173-1179.
- Bal, Mieke: DOUBLE EXPOSURES. THE SUBJECT OF CULTURAL ANALYSIS. Routledge, New York, 1996.
- Bárány, Tibor: MŰALKOTÁSOK ÉS PUSZTA DOLGOK – ARTHUR C. DANTO ÉS AZ ANALITIKUS MŰVÉSZETFILOZÓFIA. *Kellék* 27-28 (2005): 201-222.
- Bartók, Imre: NEM MINDEN KÉRLELHETETLEN. LÉVINAS ÉS CELAN A NYELVRŐL. In: *Transzcendencia és megértés: Lévinas etikája és metafizikája*. Szerk. Bokody Péter, Kenéz László, Szegedi Nóra. L'Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület, Budapest, 2008, 259-268.
- Baudrillard, Jean: TRANSAESTHETICS. In: Jean Baudrillard: *The Transparency of Evil – Essays on Extreme Phenomena*. Ford. James Benedict. Verso, London, 1993, 14-20.
- Bätschmann, Oskar: BEVEZETÉS A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI HERMENEUTIKÁBA. KÉPEK ELEMZÉSE. Ford. Bacsó Béla és Rényi András. Corvina, Budapest, 1998.
- Beke, László: A LÁTVÁNY FOGALMÁNAK VÁLTOZÁSAI. In: *Látvány/színház*. Szerk. Mestyán Ádám és Horváth Eszter. L'Harmattan, Budapest, 2006, 195-203.
- Belting, Hans: GIOVANNI BELLINI: PIETÀ. Ford. Schulcz Katalin. Corvina, Budapest 1989.
- Belting, Hans: KÉP ÉS KULTUSZ – A KÉP TÖRTÉNETE A MŰVÉSZET KORSZAKA ELŐTT. Ford. Schulcz Katalin és Sajó Tamás. Balassi, Budapest, 2000.
- Belting, Hans: THE INVISIBLE MASTERPIECE. Ford. Helen Atkins. Reaktion, Chicago, 2001.
- Belting, Hans: A MŰVÉSZETTÖRTÉNET VÉGE. Ford. Teller Katalin. Atlantisz, Budapest, 2006.
- Belting, Hans: A HITELES KÉP. KÉPVITÁK MINT HITVITÁK. Ford. Hidas Zoltán. Atlantisz, Budapest, 2009.
- Bendl, Vera: LÉVINAS ÉS A TALMUD. In: *Transzcendencia és megértés: Lévinas etikája és metafizikája*. Szerk. Bokody Péter, Kenéz László, Szegedi Nóra. L'Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület, Budapest, 2008, 143-153.
- Benjamin, Walter: A MŰALKOTÁS A TECHNIKAI SOKSZOROSÍTHATÓSÁG KORÁBAN. Ford. Kurucz Andrea. In: Walter Benjamin: *Kommentár és Prófécia*. Gondolat, Budapest, 1969, 301-334.
- Benjamin, Walter: „SZIRÉNEK HALLGATÁSA” – VÁLOGATOTT ÍRÁSOK. Ford. Szabó Csaba. Osiris, Budapest, 2001.

- Bernstein, J. M.: THE FATE OF ART – AESTHETIC ALIENATION FROM KANT TO DERRIDA AND ADORNO. Polity, Cambridge, 1992.
- Beyer, Andreas: DAS PORTRÄT IN DER MALEREI. Hirmer, München, 2002.
- Bíró, Dániel: MARTIN BUBER DIALÓGUS FILOZÓFIÁJA. In: Buber: *Én és Te*. Ford. Bíró Dániel. Európa, Budapest, 1999, 165-177.
- Blanchot, Maurice: A LÉNYEGI MAGÁNY. Ford. Kicsák Lóránt. In: Maurice Blanchot: *Az irodalmi tér*. Kijárat Budapest, 2005, 7-19.
- Blanchot, Maurice: L'ENTRETIEN INFINI. Gallimard, Párizs, 1969.
- Boehm, Gottfried: BILDNIS UND INDIVIDUUM. ÜBER DEN URSPRUNG DER PORTRÄTMALEREI IN DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE. Prestel, München, 1985.
- Boehm, Gottfried: ABSZTRAKCIÓ ÉS REALITÁS. MŰVÉSZET ÉS MŰVÉSZETFILOZÓFIA VISZONYA A MODERNITÁS KORÁBAN. Ford. Laki János. *Athenaeum* 1/1 (1991): 105-120.
- Boehm, Gottfried: PAUL CÉZANNE: MONTAGNE SAINTE-VICTOIRE – VÁLOGATOTT MŰVÉSZETI ÍRÁSOK. Ford. Csobó Péter, Egyed Andrea, Kelemen Pál, Kerekes Amália, Kukla Krisztián és Teller Katalin. Szerk. Bacsó Béla. Kijárat, Budapest, 2005.
- Bokody, Péter: SZEREPJÁTÉK ÉS FANTASY. *HOLMI* 14 (2002): 1299-1307.
- Bokody, Péter: MŰVÉSZET, TRANZSCENDENCIA, ETIKA. *Pannonhalmi Szemle* 10/3 (2002): 118-136.
- Bokody, Péter: LÉVINAS ÉS A POLITIKAI. *Pannonhalmi Szemle* 12/1 (2004), 71-94.
- Bokody, Péter: A LEÍRÁSTÓL A MEGALAPOZÁSIG. In: *Látvány/színház*. Szerk. Mestyán Ádám és Horváth Eszter. L'Harmattan, Budapest, 2006, 87-98.
- Bokody, Péter: AZ ERŐS ÉS A GYENGE. LÉVINAS MŰVÉSZETFELFOGÁSÁNAK RECEPCIÓJÁRÓL ÉS AZ ÉLETMŰ IRÁNYAIRÓL. *Partitúra* 2 (2007): 69-76.
- Bokody, Péter: AZ ARC ELŐTT ÉS UTÁN: LÉVINAS BÖLCSELETÉNEK FOLYTATHATÓSÁGÁRÓL. *HOLMI* 20 (2008): 918-930.
- Bokody, Péter: A BESZÉD ÉS A TESTEK. In: *Transzcendencia és megértés: Lévinas etikája és metafizikája*. Szerk. Bokody Péter, Kenéz László, Szegedi Nóra. L'Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület, Budapest, 2008, 269-281.
- Bourdieu, Pierre: THE HISTORICAL GENESIS OF A PURE AESTHETIC. Ford. Charles Newman. In: Pierre Bourdieu: *The Field of Cultural Production – Essays on Art and Literature*. Columbia, New York, 1993, 254-266.
- Bourriaud, Nicolas: RELÁCIÓESTÉTIKA. Ford. Pálfi Judit és Pinczés Bálint. Műcsarnok, Budapest, 2007.

- Bruns, Gerald L.: HERMENEUTICS. In: *Encyclopedia of Aesthetics 2*. Szerk. Michael Kelly. Oxford University, Oxford, 1998, 396-399.
- Bruns, Gerald L.: THE CONCEPTS OF ART AND POETRY IN EMMANUEL LÉVINAS'S WRITINGS. In: *The Cambridge Companion to Lévinas*. Szerk. Simon Critchley és Robert Bernasconi. Cambridge University, Cambridge, 2002, 206-233.
- Buber, Martin: ÉN ÉS TE. Ford. Bíró Dániel. Európa, Budapest, 1999.
- Camille, Michael: THE GOTHIC IDOL: IDEOLOGY AND IMAGE-MAKING IN MEDIEVAL ART. Cambridge University Press, Cambridge, 1991.
- Camille, Michael: THE GREGORIAN DEFINITION REVISITED: WRITING AND THE MEDIEVAL IMAGE. In: *L'image: fonctions et usages des images dans l'Occident medieval*. Szerk. Jérôme Baschet és Jean-Claude Schmitt. Le Léopard d'Or, Paris, 1996, 89-107.
- Carrol, Noël: ART AND ETHICAL CRITICISM: AN OVERVIEW OF RECENT DIRECTIONS OF RESEARCH. *Ethics* 110 (2000): 350-387.
- Carrol, Noël: AESTHETIC EXPERIENCE: A QUESTION OF CONTENT. In: *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Szerk. Matthew Kieran. Blackwell, Oxford, 2006, 69-98.
- Caygill, Howard: LEVINAS AND THE POLITICAL. Routledge, London, 2002.
- Caygill, Howard: THE DESTRUCTION OF ART. In: *The Life and Death of Images – Ethics and Aesthetics*. Szerk. Diarmuid Costello és Dominic Willsdon. Tate, London, 2008, 162-174.
- Charles, Daniel: ÉTIQUE ET ESTHÉTIQUE DANS LA PENSÉE D'EMMANUEL LÉVINAS. In: *La métaphysique d'Emmanuel Lévinas*. Szerk. Dominique Janicaud. *Noesis* 3 (1999). (<http://revel.unice.fr/noesis/document.html?id=12>.)
- Ciaramelli, Fabio: L'APPEL INFINI À L'INTERPRÉTATION. REMARQUES SUR LÉVINAS ET L'ART. *Revue philosophique de Louvain* 92 (1994): 32-52.
- Ciglia, Francesco Paolo: L'ESSERE, IL SACRO E L'ARTE NEGLI ESORDI FILOSOFICI DI EMMANUEL LEVINAS. *Archivio di Filosofia* 1-2 (1982): 249-280.
- Colléony, Jacques: LÉVINAS ET L'ART. LA RÉALITÉ ET SON OMBRE. *La part de l'œil* 7 (1991): 81-90.
- Costello, Diarmuid és Dominic Willsdon: INTRODUCTION. In: *The Life and Death of Images – Ethics and Aesthetics*. Szerk. Diarmuid Costello és Dominic Willsdon. Tate, London, 2008, 7-36.
- Critchley, Simon: LÉVINAS KEZE BLANCHOT TÜZÉBEN. Ford. Bokody Péter. *Vulgo* 4 (2003): 102-110.

- Critchley, Simon: THE ETHICS OF DECONSTRUCTION. Purdue University, West Lafayette, 1999.
- Critchley, Simon: EMMANUEL LÉVINAS – A DISPARATE INVENTORY. In: *The Cambridge Companion to Lévinas*. Szerk. Simon Critchley és Robert Bernasconi. Cambridge University, Cambridge, 2002, xv-xxx.
- Damisch, Hubert: THE ORIGIN OF PERSPECTIVE. Ford. John Goodman. MIT, Cambridge, 1995.
- Danto, Arthur C.: THE ARTWORLD. *The Journal of Philosophy* 61 (1964): 571-584.
- Danto, Arthur C.: A KÖZHELY SZÍNEVÁLTOZÁSA – MŰVÉSZETFILOZÓFIA. Ford. Sajó Sándor. Enciklopédia, Budapest, 2003.
- Darida, Veronika: LEVIN/LÉVINAS. In: *Transzcendencia és megértés: Lévinas etikája és metafizikája*. Szerk. Bokody Péter, Kenéz László, Szegedi Nóra. L'Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület, Budapest, 2008, 251-268.
- De Duve, Thierry: KANT AFTER DUCHAMP. MIT, Cambridge, 1999, 283-327.
- De Duve, Thierry: DO ARTISTS SPEAK ON BEHALF OF ALL OF US? In: *The Life and Death of Images – Ethics and Aesthetics*. Szerk. Diarmuid Costello és Dominic Willsdon. Tate, London, 2008, 139-157.
- Delhom, Pascal: DER DRITTE: LÉVINAS' PHILOSOPHIE ZWISCHEN VERANTWORTUNG UND GERECHTIGKEIT. Fink, München, 2000.
- Derrida, Jacques: VIOLENCE ET MÉTAPHYSIQUE: ESSAI SUR LA PENSÉE D'EMMANUEL LÉVINAS. In: uő, *L'écriture et la différence*. Seuil, Párizs, 2001, 117-228.
- Derrida, Jacques: VISSZASZOLGÁLTATÁSOK – A CIPŐMÉRET BEN REJLŐ IGAZSÁGRÓL. Ford. Simon Vanda. *Enigma* 18-19 (1998-1999): 116-132.
- Dickie, George: THE MYTH OF THE AESTHETIC ATTITUDE. *American Philosophical Quarterly* 1 (1964): 56-65.
- George Dickie: DEFINING ART. *American Philosophical Quarterly* 6 (1969): 253-256.
- Didi-Huberman, Georges: CONFRONTING IMAGES: QUESTIONING THE ENDS OF A CERTAIN HISTORY OF ART. Ford. John Goodman. Pennsylvania State University, University Park, 2005.
- Eagleton, Robert: ETHICAL CRITICISM. READING AFTER LÉVINAS. Edinburgh University, Edinburgh, 1997.
- Eco, Umberto: MŰVÉSZET ÉS SZÉPSÉG A KÖZÉPKORI ESZTÉTIKÁBAN. Ford. Sz. Márton Ibolya. Európa, Budapest, 2002.

- Farkas Henrik: A BARÁTSÁG MINT A KÖZÖS ALKOTÁS DÍCSÉRETE – A BARÁTSÁG FENOMENOLÓGIÁJÁHOZ. In: *Lábjegyzetek Platónhoz 4. A barátság*. Szerk. Laczkó Sándor és Dékány András. Pro Philosophia Szegediensi Alapítvány és Librarius, Szeged, 2005, 208-214.
- Findlen, Paula: THE MUSEUM – ITS CLASSICAL ETYMOLOGY AND RENAISSANCE GENEALOGY. In: *Museum Studies – An Anthology of Contexts*. Szerk. Bettina Messias Carbonell. Blackwell, Oxford, 2004, 23-50.
- Fink, Eugen: MEGJELENÍTÉS ÉS KÉP. ADALÉKOK A NEM-VALÓSÁG FENOMENOLÓGIÁJÁHOZ. Ford. Rózsahegyi Edit. In: *Kép, fenomen, valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Kijárat, Budapest, 1997, 47-96.
- Foster, Hal: INTRODUCTION. In: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Szerk. Hal Foster. Bay Press, Seattle, 1983, ix-xvi.
- Foster, Hal: THE RETURN OF THE REAL – THE AVANT-GARDE AT THE END OF THE CENTURY. MIT, Cambridge, 1996.
- Foucault, Michel: ELTÉRŐ TEREK. Ford. Sutyák Tibor. In: Michel Foucault: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Latin Betűk, Debrecen, 2000, 147-157.
- Fried, Michael: COURBET'S REALISM. Chicago UP, Chicago, 1990.
- Gadamer, Hans-Georg: A SZÉP AKTUALITÁSA. Ford. Bonyhai Gábor. In: Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása*. T-Twins, Budapest, 1994, 11-85.
- Gadamer, Hans-Georg: IGAZSÁG ÉS MÓDSZER. EGY FILOZÓFIAI HERMENEUTIKA VÁZLATA. Ford. Bonyhai Gábor. Osiris, Budapest, 2003.
- Genette, Gérard: FICTION AND DICTION. Ford. Catherine Porter. Cornell, Ithaca, 1993.
- Genette, Gérard: THE AESTHETIC RELATION. Ford. G. M. Goshgarian. Cornell, Ithaca, 1999.
- Gethmann-Siefert, Annemarie: „ESZTÉTIKA AVAGY A MŰVÉSZET FILOZÓFIÁJA”. HEGEL 1823-AS BERLINI ELŐADÁSAI HOTHÓ-FÉLE LEJEGYZÉSÉNEK KIADÁSÁHOZ. Ford. Zoltai Dénes. In: G. W. F. Hegel: *Előadások a művészet filozófiájáról*. Ford. Zoltai Dénes. Atlantisz, Budapest, 2004, 7-37.
- Glowacka, Dorota és Stephen Boos: INTRODUCTION. In: *Between Ethics and Aesthetics – Crossing the Boundaries*. szerk. Dorota Glowacka és Stephen Boos. State University of New York, Albany, 2002, 1-11.
- Glowacka, Dorota: DISAPPEARING TRACES: EMMANUEL LEVINAS, IDA FRANK'S LITERARY TESTIMONY, AND HOLOCAUST ART. In: *Between Ethics and Aesthetics – Crossing the*

- Boundaries*. Szerk. Dorota Glowacka és Stephen Boos. State University of New York, Albany, 2002, 97-116.
- Greenberg, Clement: AVANTGARDE ÉS GICCS. Ford. Józsa Péter. In: *Művészetszociológia*, szerk. Józsa Péter. Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Budapest, 1978, 93-103.
- Greenberg, Clement: MODERNIST PAINTING. In: *Art in Theory 1900-2000. An anthology of changing ideas*. Szerk. Charles Harrison és Paul Wood. Blackwell, Oxford, 2003, 773-779.
- Gritz, David: LÉVINAS FACE AU BEAU. L'éclat, Párizs, 2004.
- György, Péter: PÉNZ A FALON – ANDY WARHOL, AZ UDVARI FESTŐ. In: György Péter: *Az elsüllyedt sziget*. Képzőművészeti, Budapest, 1993, 193-206.
- György, Péter: DIGITÁLIS ÉDEN. Magvető, Budapest, 1998.
- György, Péter: BETWEEN AND AFTER ESSENTIALISM AND INSTITUTIONALISM. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57 (1999): 421-437.
- György, Péter: AZ ELTÖRÖLT HELY – A MÚZEUM. A MÚZEUMOK ÁTVÁLTOZÁSA A HÁLÓZATI KULTÚRA KORÁBAN. Magvető, Budapest, 2003.
- Haar, Michel: L'OBSESSION DE L'AUTRE. L'ÉTHIQUE COMME TRAUMATISME. *L'Herne* (1991): 444-452.
- Habermas, Jürgen: EGY BEFEJEZETLEN PROJEKTUM – A MODERN KOR. Ford. Nyizsnjanszky Ferenc. In: Bujalos István (összeáll.): *A posztmodern állapot – Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty*. Ford. Angyalosi Gergely és mások. Századvég-Gond, Budapest, 1993, 151-178.
- Hand, Seán (szerk.): THE LEVINAS READER. Blackwell, Oxford, 1989.
- Hand, Seán: EMMANUEL LÉVINAS. Routledge, London, 2009.
- Házás, Nikoletta: A DOBOZBA ZÁRT GONDOLAT – MARCEL DUCHAMP. L'Harmattan, Budapest, 2009.
- Hegel, G. W. F.: ELŐADÁSOK A MŰVÉSZET FILOZÓFIÁJÁRÓL. Ford. Zoltai Dénes. Atlantisz, Budapest, 2004.
- Heidegger, Martin: A MŰALKOTÁS EREDETE. Ford. Bacsó Béla. In: Martin Heidegger: *Rejtektutak*. Osiris, Budapest, 2006, 9-69.
- Heidegger, Martin: A VILÁGKÉP KORA. Ford. Pálfalusi Zsolt. In: Martin Heidegger: *Rejtektutak*. Osiris, Budapest, 2006, 70-102.
- Heller, Ágnes: A SZÉP FOGALMA. Ford. Módos Magdolna. Osiris, Budapest, 1998.
- Hobbes, Thomas: *Leviatán 1-2*. Ford. Vámosi Pál. Kossuth, Budapest, 1999.

- Hofmann, Werner: A MODERN MŰVÉSZET ALAPJAI. BEVEZETÉS A MODERN MŰVÉSZET SZIMBOLIKUS FORMÁINAK VILÁGÁBA. Ford. Tandori Dezső. Corvina, Budapest, 1974.
- Hooper-Greenhill, Eilean: MUSEUMS AND THE SHAPING OF KNOWLEDGE. Routledge, London, 1992.
- Husserl, Edmund: ADALÉKOK A SZEMLÉLETEKRŐL ÉS MODUSAIKRÓL SZÓLÓ TANÍTÁSHOZ. Ford. Mezei György Iván. *Athenaeum* 1/4 (1993): 3-27.
- Husserl, Edmund: FANTÁZIA, KÉPTUDAT, EMLÉKEZET. A SZEMLÉLETI MEGJELENÍTÉSEK FENOMENOLÓGIÁJÁHOZ. Ford. Rózsahegyi Edit. In: *Kép, fenomen, valóság*. Szerk. Bacsó Béla. Kijárat, Budapest, 1997, 9-46.
- Iseminger, Gary: THE AESTHETIC STATE OF MIND. In: *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Szerk. Matthew Kieran. Blackwell, Oxford, 2006, 98-110.
- Janicaud, Dominique: LE TOURNANT THÉOLOGIQUE DE LA PHÉNOMÉNOLOGIE FRANÇAISE. L'Éclat, Combas, 1991.
- Kant, Immanuel: AZ ÍTÉLŐERŐ KRITIKÁJA. Ford. Papp Zoltán. Ictus, Szeged, 1997.
- Kearney, Richard: LEVINAS AND THE ETHICS OF IMAGINING. In: *Between Ethics and Aesthetics – Crossing the Boundaries*. Szerk. Dorota Glowacka és Stephen Boos. State University of New York, Albany, 2002, 85-96.
- Kemp, Martin: THE SCIENCE OF ART – OPTICAL THEMES IN WESTERN ART FROM BRUNELLESCHI TO SEURAT. Yale, New Haven, 1990.
- Kemp, Martin: VISUALIZATIONS – THE NATURE BOOK OF ART AND SCIENCE. Oxford University, Oxford, 2000.
- Kemp, Wolfgang: THE NARRATIVES OF GOTHIC STAINED GLASS. Ford. Caroline Dobson Saltzwedel. Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- Kempers, Bram: PAINTING, POWER AND PATRONAGE: THE RISE OF THE PROFESSIONAL ARTIST IN THE ITALIAN RENAISSANCE. Ford. Beverly Jackson. Penguin, London, 1992.
- Keserű, József: NYELV, REPRESENTÁCIÓ, IRODALOM LÉVINASNÁL. *Partitúra* 2 (2007): 77-100.
- Kessler, Herbert L: ON THE STATE OF MEDIEVAL ART HISTORY. *The Art Bulletin* 70 (1988): 166-187.
- Kieran, Matthew: ART AND MORALITY. In: *The Oxford Handbook to Aesthetics*. Szerk. Jerrold Levinson. Oxford UP, Oxford, 2003, 451-470.
- Kneller, Jane: DISINTERESTEDNESS. In: *Encyclopedia of Aesthetics* 2. Szerk. Michael Kelly. Oxford University, Oxford, 1998, 59-64.
- Krassóy, Ákos: A GENETIKUS MŰVÉSZETÉRTÉS RŐL LÉVINAS KAPCSÁN. In: *Transzcendencia és megértés: Lévinas etikája és metafizikája*. Szerk. Bokody Péter, Kenéz László,

- Szegedi Nóra. L'Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület, Budapest, 2008, 232-250.
- Krauss, Rosalind: SCULPTURE IN THE EXPANDED FIELD. *October* 8 (1979): 30-44.
- Kristeller, Paul Oskar: THE MODERN SYSTEM OF THE ARTS: A STUDY IN THE HISTORY OF AESTHETICS 1-2. *Journal of the History of Ideas* 12 (1951): 496-527, és 13 (1952): 17-46.
- Imdahl, Max: GIOTTO – ARÉNAFRESKÓK. Ford. Kerekes Amália. Kijarat, Budapest, 2003.
- Langdon, Helen: LANDSCAPE PAINTING. In: *The Dictionary of Art* 18, szerk. Jane Turner. Grove, New York, 1996, 700-720.
- Le Goff, Jacques: EURÓPA SZÜLETÉSE A KÖZÉPKORBAN. Ford. Sujtó László. Atlantisz, Budapest, 2008.
- Lellouche, Raphaël: DIFFICILE LEVINAS. PEUT-ON NE PAS ÊTRE LEVINASSIEN? L'éclat, Párizs – Tel Aviv, 2006.
- Lessing, Gotthold Ephraim: LAOKOÓN – HAMBURGI DRAMATURGIA. Ford. Vajda György Mihály és Timár Ilona. Fekete Sas, Budapest, 1999.
- Lévinas, Emmanuel: DE L'ÉVASION. Le Livre de Poche, Párizs, 1998.
- Lévinas, Emmanuel: CARNETS DE CAPTIVITÉ. ÉCRITS SUR LA CAPTIVITÉ. NOTES PHILOSOPHIQUES DIVERSES. Szerk. Rodolphe Calin és Catherine Chalié. Bernard Gasset és Imec, Párizs, 2009.
- Lévinas, Emmanuel: DE L'EXISTENCE À L'EXISTANT. Vrin, Párizs, 1998.
- Lévinas, Emmanuel: LA RÉALITÉ ET SON OMBRE. *Les Temps Modernes* 4 (1948): 771-789.
- Lévinas, Emmanuel: LA TRANSCENDANCE DES MOTS. A PROPOS DES "BIFFURES" DE MICHEL LEIRIS. *Les Temps Modernes* 5 (1949): 1090-1095.
- Lévinas, Emmanuel: LE TEMPS ET L'AUTRE. Quadrige, Párizs, 2001.
- Lévinas, Emmanuel: EN DÉCOUVRANT L'EXISTENCE AVEC HUSSERL ET HEIDEGGER. Vrin, Párizs, 2001.
- Lévinas, Emmanuel: TOTALITÉ ET INFINI. ESSAI SUR L'EXTÉRIORITÉ. Le Livre de Poche, Párizs, 1998.
- Lévinas, Emmanuel: LA SERVANTE ET SON MAÎTRE. *Critique* 22 (1966): 514-522.
- Lévinas, Emmanuel: QUATRE LECTURES TALMUDIQUES. Minuit, Párizs, 1968.
- Lévinas, Emmanuel: LE DIT ET LE DIRE. *Le Nouveau Commerce* 18-19 (1971): 19-48.
- Lévinas, Emmanuel: AUTREMENT QU'ÊTRE OU AU-DELÀ DE L'ESSENCE. Le Livre de Poche, Párizs, 2001.
- Lévinas, Emmanuel: SUR MAURICE BLANCHOT. Fata Morgana, Montpellier, 1975.

- Lévinas, Emmanuel: NOMS PROPRES. Fata Morgana, Montpellier, 1976.
- Lévinas, Emmanuel: DU SACRÉ AU SAINT. Minuit, Párizs, 1977.
- Lévinas, Emmanuel: L'AU-DELÀ DU VERSET. Minuit, Párizs, 1982.
- Lévinas, Emmanuel: À L'HEURE DES NATIONS. Minuit, Párizs, 1988.
- Lévinas, Emmanuel: NOUVELLES LECTURES TALMUDIQUES. Minuit, Párizs, 1996.
- Lévinas, Emmanuel: ÉTHIQUE ET INFINI. Le Livre de Poche, Párizs, 1997.
- Lévinas, Emmanuel: DE L'OBLITÉRATION (ENTRETIEN AVEC F. ARMENGAUD). La Différence, Párizs, 1990.
- Lévinas, Emmaneu: JEAN ATLAN ET LA TENSION DE L'ART. *L'Herne* (1991): 509-510.
- Lévinas, Emmanuel: A VALÓSÁG ÉS ÁRNYÉKA. Ford. Babarczy Eszter. *Nappali Ház* 4 (1992): 3-12.
- Lévinas, Emmanuel: NYELV ÉS KÖZELSÉG. Ford. és szerk. Tarnay László. Jelenkor, Pécs, 1997.
- Lévinas, Emmanuel: TELJESSÉG ÉS VÉGTELEN. Ford. Tarnay László. Jelenkor, Pécs, 1999.
- Lévinas, Emmanuel: PAUL CELAN – A LÉTTŐL A MÁSIKIG. Ford. Varga Mátyás. *Nagyvilág* 46 (2001): 1415-1420.
- Lévinas, Emmanuel: AZ IDŐ ÉS A MÁSIK. Ford. Gulyás Péter. *Világosság* 48/10 (2007): 33-63.
- Lévinas, Emmanuel: ETIKA ÉS VÉGTELEN. Ford. Bokody Péter és Mártonffy Marcell. In: *Transzcendencia és megértés – Lévinas etikája és metafizikája*. Szerk. Bokody Péter, Szegedi Nóra és Kenéz László. L'Harmattan – Magyar Fenomenológiai Egyesület, Budapest, 2008, 11-55.
- Ludassy, Mária: LEVIATÁN – TERMÉSZETÜNK MESTERSÉGES SZÖRNYSZÜLÖTTE. In: Thomas Hobbes: *Leviatán 1*. Ford. Vámosi Pál. Kossuth, Budapest, 1999, 7-66.
- Lytard, Jean-François: AN ANSWER TO THE QUESTION, WHAT IS THE POSTMODERN? In: *The Postmodern Explained. Correspondence 1982-1985*. Ford. Don Barry és mások. University of Minnesota, Minneapolis, 1993, 1-16.
- Lytard, Jean-François: LESSONS ON THE ANALYTIC OF THE SUBLIME. Ford. Elizabeth Rottenberg. Stanford UP, Stanford, 1994.
- Marosi, Ernő: KÉP ÉS HASONMÁS. MŰVÉSZET ÉS VALÓSÁG A 14-15. SZÁZADI MAGYARORSZÁGON. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1995.
- Marosi, Ernő: A PROPOS DES FIGURES PLACÉES SUR DES PINACLES OU DES GÂBLES DANS L'ARCHITECTURE GOTHIQUE. In: *De l'art comme mystagogie: iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*. Szerk. Yves Christe. Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers, 1996, 211-219.

- Marosi, Ernő: A KÖZÉPKOR MŰVÉSZETE I. Corvina, Budapest, 1997.
- Marosi, Ernő (szerk.): A KÖZÉPKORI MŰVÉSZET TÖRTÉNETÉNEK OLVASÓKÖNYVE. Balassi, Budapest, 1997.
- Mártonffy, Marcell: AZ EGYENLŐTLENSÉG ESÉLYEI. In: uő: *Folyamatos kezdet*. Jelenkor, Pécs, 1999, 185-201.
- McIver Lopes, Dominic: THE DOMAIN OF DEPICTION. In: *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Szerk. Matthew Kieran. Blackwell, Oxford, 2006, 160-174.
- Mestyán, Ádám: A NEFERTITI-PARADIGMA. *HOLMI* 18 (2006): 1075-1087.
- Mezei, Balázs: A LÉLEK ÉS A MÁSIK – PATOČKA, LÉVINAS. In: uő: *A lélek és a másik*. Atlantisz, Budapest, 1998, 61-100.
- Mills, Charles W.: MULTICULTURALISM AS/AND/OR ANTI-RACISM. In: *Multiculturalism and Political Theory*. Szerk. Anthony Simon Laden és David Owen. Cambridge UP, Cambridge, 2007, 89-114.
- Mitchell, Paul és Lynn Roberts: FRAME. In: *The Dictionary of Art 11*, szerk. Jane Turner. Grove, New York, 1996, 372-496.
- Nagy, Sándor: SCHOPENHAUER, „A VILÁGOSAN LÁTÓ PESSZIMISTA”. In: Arthur Schopenhauer: *A világ mint akarat és képzet*. Ford. Tandori Ágnes, Tandori Dezső és Tar Ibolya. Európa, Budapest, 1991, 603-633.
- Nash, Susie: NORTHERN RENAISSANCE ART. Oxford UP, Oxford, 2008.
- Nehamas, Alexander: ONLY A PROMISE OF HAPPINESS – THE PLACE OF BEAUTY IN A WORLD OF ART. Princeton UP, Princeton, 2007.
- Németh, Marcell: AZ ARC VÉGTELENSÉGE. *Pannonhalmi Szemle* 3/1 (1995): 83-95.
- Panofsky, Erwin: A JELENTÉS A VIZUÁLIS MŰVÉSZETEKBEN. Ford. Tellér Gyula. Gondolat, Budapest, 1984.
- Papp, Zoltán: A FORDÍTÓ UTÓSZAVA. In: Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Ictus, Szeged, 1997, 437-445.
- Papp, Zoltán: ELIDŐZNI A SZÉPNÉL – KANT ESZTÉTIKÁJÁRÓL. Atlantisz, Budapest, 2010.
- Peperzak, Adriaan Theodoor: TO THE OTHER – AN INTRODUCTION TO THE PHILOSOPHY OF EMMANUEL LEVINAS. Purdue University Press, West Lafayette, 1993.
- Peperzak, Adriaan Theodoor: BEYOND – THE PHILOSOPHY OF EMMANUEL LEVINAS. Northwestern University Press, Evanston, 1997.
- Petitdemange, Guy: L'ART, OMBRE DE L'ÊTRE OU VOIX VERS L'AUTRE? UN REGARD PHILOSOPHIQUE SUR L'ART. EMMANUEL LEVINAS. *Revue d'esthétique* 36 (1999): 75-95.

- Pommier, Édouard: THÉORIES DU PORTRAIT. DE LA RENAISSANCE AUX LUMIÈRES. Gallimard, Párizs, 1998.
- Preziosi, Donald: ART HISTORY AND MUSEOLOGY. In: *A Companion to Museum Studies*. Szerk. Sharon Macdonald. Blackwell, London, 2006, 50-64.
- Radnóti, Sándor: KRÉDÓ ÉS REZIGNÁCIÓ - ESZTÉTIKAI-POLITIKAI TANULMÁNY WALTER BENJAMINRÓL. Argumentum - Lukács Archívum, Budapest, 1999
- Radnóti, Sándor: A STÍLUS. In: Radnóti Sándor: „Tisztelet közönség, kulcsot te találj...”. Gondolat, Budapest, 1990, 7-17.
- Radnóti, Sándor: A VAD BEFOGADÁS (ERWIN PANOFSKY KRITIKAI MÉLTATÁSA – MŰVÉSZETFILOZÓFIAI NÉZŐPONTBÓL). In: Radnóti Sándor: „Tisztelet közönség, kulcsot te találj...”. Gondolat, Budapest, 1990, 132-194.
- Radnóti, Sándor: TÖMEGKULTÚRA. In: Radnóti Sándor: „Tisztelet közönség, kulcsot te találj...”. Gondolat, Budapest, 1990, 256-284.
- Radnóti Sándor: HAMISÍTÁS. Magvető, Budapest, 1995.
- Radnóti, Sándor: JÖJJ ÉS LÁSS! A MODERN MŰVÉSZETFOGALOM KELETKEZÉSE – WINCKELMANN ÉS A KÖVETKEZMÉNYEK. Atlantisz, Budapest, 2010.
- Rancière, Jacques: MALAISE DANS L'ESTHÉTIQUE. Galilée, Párizs, 2004.
- Rényi, András: KONTÚRVÁZLAT, ÁRNYALÁS NÉLKÜL. In: *A „Michelangelo”-paradigma a művészettörténetben: stílustörténet, ikonológia, hermeneutika*. Szerk. Rényi András. *Enigma* 33 (2002): 5-15.
- Riegl, Alois: A MODERN MŰEMLÉKKULTUSZ LÉNYEGE ÉS KIALAKULÁSA. In: Alois Riegl: *Művészettörténeti tanulmányok*. Ford. Adamik Lajos. Balassi, Budapest, 1998, 7-48.
- Riegl, Alois: A HOLLAND CSOPORTKÉP KIALAKULÁSA. In: Alois Riegl: *Művészettörténeti tanulmányok*. Ford. Adamik Lajos. Balassi, Budapest, 1998, 141-172.
- Rolland, Jacques: PARCOURS DE L'AUTREMENT. PUF, Párizs, 2000.
- Rónai, András: A KIFEJEZÉS. PhD disszertáció, Debreceni Egyetem. Debrecen, 2011.
- Rosenzweig, Franz: BRIEFE UND TAGEBÜCHER. 1918-1929. Szerk. Rachel Rosenzweig és Edith Rosenzweig-Scheinmann. *Der Mensch und Sein Werk* 2. Nijhoff, Hága, 1979.
- Schapiro, Meyer: THEORY AND PHILOSOPHY OF ART: STYLE, ARTIST, AND SOCIETY. George Braziller, New York, 1994.
- Schiller, Friedrich: LEVELEK AZ EMBER ESZTÉTIKAI NEVELÉSÉRŐL. Ford. Papp Zoltán. In: Friedrich Schiller: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Ford. Mesterházi Miklós és Papp Zoltán. Atlantisz, Budapest, 2005.

- Schopenhauer, Arthur: A VILÁG MINT AKARAT ÉS KÉPZET. Ford. Tandori Ágnes, Tandori Dezső és Tar Ibolya. Európa, Budapest, 1991.
- Shaftesbury, Lord Anthony Ashley Cooper: SENSUS COMMUNIS – ESSZÉ A SZELLEM ÉS A JÓ KEDÉLY SZABADSÁGÁRÓL. Ford. Harkányi András. Atlantisz, Budapest, 2008.
- Shusterman, Richard: PRAGMATISTA ESZTÉTIKA – A SZÉPSÉG MEGÉLÉSE ÉS A MŰVÉSZET ÚJRAGONDOLÁSA. Ford. Kollár József. Kalligram, Pozsony, 2003.
- Skira, Pierre: STILL LIFE: A HISTORY. Ford. Jean-Marie Clarke. Skira, Genoa, 1989.
- Sterling, Charles: LA NATURE MORTE DE L'ANTIQUITÉ À NOS JOURS. Pierre Tisné, Párizs, 1959.
- Stoichita, Victor I: L'INSTAURATION DU TABLEAU: MÉTAPEINTURE À L'AUBE DES TEMPS MODERNES. Méridiens Klincksieck, Párizs, 1993.
- Stolnitz, Jerome: ON THE ORIGINS OF AESTHETIC DISINTERESTEDNESS. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20 (1961): 131-143.
- Suger: ON THE ABBEY CHURCH OF ST.-DENIS AND ITS ART TREASURES. Szerk. és ford. Erwin Panofsky. 2. kiadás. Szerk. Gerda Panofsky-Soergel. Princeton University, Princeton, 1979, 1-37.
- Szabó Gendler, Tamar és Karson Kovakovich: GENUINE RATIONAL FICTIONAL EMOTIONS. In: *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Szerk. Matthew Kieran. Blackwell, Oxford, 2006, 241-253.
- Szécsényi, Endre: EGY DERŰS RAJONGÓ. In: Lord Shaftesbury: *Sensus communis – Esszé a szellem és a jó kedély szabadságáról*. Ford. Harkányi András. Atlantisz, Budapest, 2008, 149-211.
- Taminiaux, Jacques: EXOTISME ESTHÉTIQUE ET ONTOLOGIE. *Cités* 25 (2006): 87-100.
- Taminiaux, Jacques: ART ET DESTIN. LE DÉBAT AVEC LA PHÉNOMÉNOLOGIE DANS „LA RÉALITÉ ET SON OMBRE”. In: *Lévinas, de l'être à l'autre*. Szerk. Joëlle Hansel. PUF, Párizs, 2006, 75-97.
- Tarnay László: UTÓSZÓ. In: Emmanuel Lévinas: *Nyelv és közelség*. Jelenkor, Pécs, 1997, 219-223.
- Tarnay, László: AZ ETIKA KIHÍVÁSA AVAGY A „KIHÍVÁS” ETIKÁJA. KIERKEGAARD – LÉVINAS. *passim* 4/1 (2002): 79-101.
- Taylor, Charles: THE POLITICS OF RECOGNITION. In: *Multiculturalism and „The Politics of Recognition”*. Szerk. Amy Gutmann. Princeton UP, Princeton, 1992, 25-75.
- Tengelyi, László: LÉVINAS ÉS A JÓ ANARCHIÁJA, In: uő: *Élettörténet és sorsesemény*. Atlantisz, Budapest, 1998, 217-232.

- Tengelyi, László: ÉLETTÖRTÉNET ÉS SORSESEMÉNY. Atlantisz, Budapest, 1998.
- Tengelyi, László: TAPASZTALAT ÉS KIFEJEZÉS. Atlantisz, Budapest, 2007.
- Tengelyi, László: ÚJ FENOMENOLÓGIA FRANCIAORSZÁGBAN. In: *Filozófia*. Szerk. Boros Gábor. Akadémia, Budapest, 2007, 1346-1369.
- Ujvári, Péter: ÁLLATFESTÉS. In: *Zsánermetamorfózisok*. Szerk. Mojzer Miklós. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1993, 27-47.
- Ullmann, Tamás: LÉVINAS, AZ ALTERITÁS FILOZÓFUSA. *Helikon* 53/1-2 (2007): 204-216.
- Vandenabeele, Bart: ON THE NOTION OF „DISINTERESTEDNESS”: KANT, LYOTARD AND SCHOPENHAUER. *Journal of the History of Ideas* 62 (2001): 705-720.
- Varga, Máttyás: NYITOTT RÍTUSOK – KORTÁRSUNK-E A MŰVÉSZET? Vigilia, Budapest, 2008.
- Végh, Dániel: A MAGYAR FANTASY IRODALOMRÓL. *HOLMI* 19 (2007): 1153-1164.
- Vermes, Katalin: A TEST ÉTHOSZA. L'Harmattan, Budapest, 2006.
- Waldenfels, Bernhard: LÉVINAS AND THE FACE OF THE OTHER. In: *The Cambridge Companion to Lévinas*. Szerk. Simon Critchley és Robert Bernasconi. Cambridge University, Cambridge, 2002, 63-81.
- Ward-Perkins, Bryan: THE FALL OF ROME AND THE END OF CIVILIZATION. Oxford UP, Oxford, 2005.
- White, John: THE BIRTH AND REBIRTH OF PICTORIAL SPACE. Faber and Faber, London, 1967.
- Wilcox, John: THE BEGINNINGS OF L'ART POUR L'ART. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11 (1953): 360-377.
- Wirth, Jean: L'IMAGE MÉDIÉVALE: NAISSANCE ET DÉVELOPPEMENTS, VIÉ-XVE SIÈCLE. Méridiens Klincksieck, Párizs, 1989.
- Wirth, Jean: L'IMAGE À L'ÉPOQUE ROMANE. Les Éditions du Cerf, Párizs, 1999.
- Wirth, Jean: L'IMAGE À L'ÉPOQUE GOTHIQUE: 1140-1280. Les Éditions du Cerf, Párizs, 2008.
- Wyschogrod, Edith: THE ART IN ETHICS: AESTHETICS, OBJECTIVITY, AND ALTERITY IN THE PHILOSOPHY OF EMMANUEL LEVINAS. In: *Ethics as First Philosophy – The Significance of Emmanuel Lévinas for Philosophy, Literature and Religion*. Szerk. Adriaan Peperzak. Routledge, New York&London, 1995, 137-148.